Éfros, Nikolaĭ Efimovich
Aleksandr Nikolaevich
Ostrovskiĭ




VELUT ARBOR ÆVO

Н. Е. ЭФРОС

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ОСТРОВСКИЙ

ПЕТЕРБУРГ
«КОЛОС»
1922


КОЛОС
КНИГО ИЗДА
ТЕЛЬСТВ

БИОГРАФИЧЕСКАЯ БИБЛИОТЕКА

Н. Е. ЭФРОС

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ОСТРОВСКИЙ

ПЕТЕРБУРГ
«КОЛОС»
1922

Настоящее издание отпечатано
в Девятой Государственной типографии в количестве 3000 экз.
«Р. В. Ц.» № 1101.

I.

Общий характер творчества. Отжил-ли Островский.

«Если это не минутная вспышка, не гриб, выдавившийся сам собою из земли, просоченной всякой гнилью, то этот человек есть талант огромный. Я считаю на Руси три трагедии: «*Недоросль*», «*Горе от ума*», «*Ревизор*». На «*Банкроте*» я поставил нумер четвертый».

Так судил, метко и смело, автор «Русских Ночей» о только что напечатанном в «*Москвитянине*» первом произведении юноши-Островского, так расценил значение начального шага писателя, имевшего тогда известность еще очень скромную. Таким суждением В. Ф. Одоевский лишний раз блестяще подкрепил свою репутацию чуткого, свободного наблюдателя и тонкого ценителя художественных явлений. Приведенные строки из письма к какому-то приятелю оказались пророческими. Будущее полно оправдало эти предречения,—не только о «таланте огромном», который в тогдашней литературной Москве был почувствован многими,—но и об его характере, существеннейшем содержании и о

том месте, какое уготовлено ему, его прекрасным свершениям в истории русской драматургии, в ходе ее развития. Была нужна чрезвычайная, исключительная «смелость своих мнений», как говорят французы, чтобы поставить произведение начинающего писателя в один ряд с творениями первых героев отечественного театра, осененными ярким светом непререкаемой славы, чтобы не испугаться назвать, по поводу «*Банкрота*», имена трех замечательнейших проявлений национального гения в драматической литературе и «поставить нумер четвертый».

И такая же была потребна смелость и оригинальность суждений, чтобы обозначить эти проявления, вразрез с обще-принятым, как трагедии.

Только на первый, невнимательный слух звучит это, как парадокс или недоразумение. Ну, конечно, «*Недоросль*», «*Горе от ума*», «*Ревизор*»—трагедии не в том смысле, какой закреплен за этим эстетическим термином *Поэтикой* Аристотеля или Лесинговой *Гамбургской Драматургией* и прочно усвоен школьною теорией словесности. Не то имел в виду Одоевский и не собирался он равнять их с «Сидом» Корнеля или с «Федрой» Расина, с Шекспировским «Макбетом» или Вольтеровскою «Заирою». И, разумеется, не в таком смысле трагедия— «Свои люди сочтемся», как стал имено-

ваться, по глупой прихоти взбалмошной и забавно-подозрительной цензуры, «Банкрот». Но и в той пьесе, на которой автор «Русских Ночей» поставил нумер четвертый, и в тех, что мечены им тремя предшествующими нумерами, выражены с разительною яркостью, с потрясающею силой черты родной русской действительности, придающие ей характер воистину трагический, вскрыты те роковые противоречия, под которыми сгибается жизнь, и гибнет человеческое достоинство. Этим все четыре пьесы выводятся за пределы комического бытоизображения и подводятся ко грани трагедии. Острая горечь на дне кубка, налитого как будто веселою рукою. Не беззаботный смех, даже не едкая сатира— подлинный пафос этих драм. Их пафос— трагический.

Это-то разгадал и это обозначил Одоевский, говоря, что считает на Руси три трагедии. Такое же значение признал и в «Банкроте».

Этим он в немногих словах частного приятельского письма оценил смысл и характер драматурга много вернее, тоньше и глубже, чем десятки последующих критических статей, которые часто не умели подняться выше обозначения Островского, как «Колумба Замоскворечья», или, по затейливому выражению А. И. Урусова,— «Пржевальского внутренней Азии», кото-

рые в произведениях громадной художественной существенности ценили превыше всего, а то и исключительно, «этнографию». Если нужно для определения творчества Островского выбирать между «этнографией» и «трагедией», то уж, конечно, все преимущества верного обозначения принадлежат последнему, никак не первому слову, так для художника узкому... Этнография—она быстро отживает свой век; быт старится и отмирает. Будь театр Островского «этнографическим», только бытовым,—он уже давно стал бы историей, был бы интересен исследователю былого, но не привлекателен для сцены и зрителя, перестал бы быть родником живой театральной радости, перестал бы утолять «жажду изящных удовольствий», по выражению Островского в *Записке о театральных школах*.

Впрочем, может быть, так оно и есть? Может быть, Островский и его драмы—только историко-театральный пережиток, и уж не принадлежат им «радость и восторг», по выражению той же записки? Может быть, Островский только по недоразумению—столь частый до сих пор гость в русском театральном репертуаре, столь постоянная точка приложения актерского искусства и актерских талантов? Нужно только стряхнуть с себя это недоразумение, посмотреть правде прямо в лицо,—и

Островский со своими 48 пьесами быстрым шагом уйдет в историю, в пыльную тишину литературного архива...

Давался не раз положительный, утвердительный ответ на такого рода вопросы; объявлялся драматург, так приветствованный Одоевским при своем приходе в литературу,—отжившим, нам уже ни на что не нужным, для нас и современного театра лишним, загостившимся превыше всякой меры вследствие рутины и инерции театра.

Уже давно стали слышаться такие указания. Отношения к Островскому представляют довольно сильную кривую. Если бы эти отношения изобразить графически, то линия сначала обозначила бы громадное и все наростающее движение вверх, потом, к началу шестидесятых годов, некоторое состояние равновесия, потом быстрое движение вниз, опять некоторый ход вверх, опять стремительное падение. Нужно тут же оговориться,—кривая обозначала бы отношения критики, но не публики. Эта последняя почти всегда сохраняла верность Островскому, не отнимала у него и у его пьес своих симпатий, своего интереса. Критике полагается вести за собою толпу, публику, стоять на передовых позициях. Но не всегда так бывает; не всегда так было в занимающем нас сейчас отношении.

Пока критики мудрствовали и объявляли Островского, его театр умершими,—пуб-

лика жадно припадала к ним и уходила каждый раз, когда только сцена не слишком портила драму,—утоленною, художественно обласканною, обрадованною, поумневшей. «Первая заслуга великого поэта именно в том, что через него умнеет все, что может поумнеть»,—говорил наш драматург в речи при открытии памятника Пушкину. От Островского «умнели», кроме лишь тех, которые непременно хотели умничать и заковывали себя в броню поверхностной, плоской теории от непосредственного очарования творчества Островского.

Но понемногу правда взяла свое. И критическое ослепление не бывает вечно, и умничающие делаются «умными». Как раз в ту пору, когда, казалось, нависает над Островским уже последний сокрушающий приговор, когда был выкинут лозунг «смерть быту», ну, значит, в первую голову Островскому, потому что он, ведь, понимался, как создатель чисто бытовой комедии, только как «бытовик», и ценный,—как раз в эту пору линия отношений описала как бы круг, точнее—как бы прошла по спирали до своей исходной точки. И вдруг оказалось, что отправлявшийся уже на историко-литературное кладбище писатель—живая ценность и великая драгоценность современного русского театра. И слова Одоевского о четвертой трагедии получили полноту нового,

как бы актуального значения. Как раз критики и теоретики того направления, которые были меньше всего «бытовиками», которые гордились своею антибытийственностью,—оказались самыми горячими защитниками театра Островского и врагами его торопливых могильщиков.

В этом отношении очень любопытно сопоставить, с одной стороны, мнение автора «*Силуэтов*», Ю. И. Айхенвальда, с другой—автора «*Театральных Прелюдий*», Ф. Ф. Коммисаржевского. Любопытно такое именно сопоставление еще и потому, что тут—мнения самые последние по времени, позднейшие из имеющихся в нашей литературе оценок Островского [1]).

Для Ю. И. Айхенвальда—неоспоримая истина, что-то вроде очевидности, критической аксиомы, что Островский—только изобразитель определенного быта, ничего больше, что его произведения—только «яркие колоритные анекдоты из купеческого быта». Мир Островского—не наш мир, и до известной степени мы, люди другой культуры, посещаем его, как иностранцы». Литературное дело Островского, содержание его творчества—только в изображении «известных кварталов русского города». Критик принял на легкую веру «этнографа», «Колумба», «Пржевальского».

[1]) Настоящий очерк написан до выхода в свет книги В. Г. Сахновского «Театр А. Н. Островского».

А раз приняв их, сделал последовательно и выводы. Тот быт, чьим изобразителем был Островский,—нам чужой и нам чуждый, да к тому же еще и быт, уж отживший, переставший быть. Так на что это нам? С этой бытовой Америкой умер и ее Колумб. Пора хоронить.

Никто с большею последовательностью и резкостью, доходящей, надо сознаться, до грубости, не проводил этой точки зрения. В глазах Айхенвальда «человека заслонил для него (т. е. для Островского) купец». Тот, в чьем первом творении прозорливые глаза Одоевского увидали трагедию, на взгляд новейшего оценщика его творчества, «ни разу не коснулся истинных источников трагизма». Раз став на эту наклонную плоскость, автор «Силуэтов» уже все быстрее скатывается по ней до таких утверждений: «быт наложил свою печать на бытописателя», «во всей этой удручающей меркантильности виноват не только быт, но и его изобразитель», «Бешенные деньги гипнотизировали и его самого»; у него «прописная назидательность» и «поразительное непонимание человеческой души» (как-то даже не верится, что это писано про того, кто сотворил Катерину Кабанову, отчетливо и любовно разглядев в ней все тончайшие фибры души). Наклон все круче, и все стремительнее катится критик, договариваясь и до «яркого на-

ционализма лукутинских табакерок», и даже до отрицания в Островском прелести слова, потому что, оказывается, у этого художника «слова существуют лишь ради красного словца». А как финальное заключение—и вполне при таких посылках логичное—«уходит Островский, теряет свой смысл»...

Всегда хорошо, в интересах истины и ее торжества, когда какая-нибудь ошибочная мысль досказана до самого конца, со всеми из нее выводами. Лучший друг, защитник и панегирист театра Островского не мог бы оказать ему бóльшую услугу, чем этот ярый противник и уничижитель. Ведь, еще одно какое-то словцо, еще какая-то одна черточка,—и все говоримое всерьез критиком зазвучит, как самая злая ирония над исповедуемым им взглядом, получит характер «доведения до абсурда», лучшей аргументации против неверной мысли. Мнения и утверждения Ю. И. Айхеневальда даже и не стоит опровергать: опровержение заключено в самых этих утверждениях, в их крайности.

Не могло не обозначиться обратное течение. Ведь, прелесть Островского, радость от его творчества, привлекательность этого творчества и для сцены, и для зрителя—она лежала открытая, она аргументировала за себя непосредственным фактом своего бытия. И отпор таким отношениям к Ост-

ровскому, которых пределом был только что цитированный силуэт (не лучше ли ему зваться каррикатурой?) был дан, со стороны довольно неожиданной, крайними новаторами в области театра. На их стороне оказалась куда бóльшая чуткость. Идущие крестовым походом против реализма, который для вящшего посрамления они зовут не иначе, как натурализмом,— они выступили горячими защитниками этого несомненного реалиста. И им не приходилось делать больших насилий над Островским, потому что подлинный художественный реализм всегда содержит в себе и элементы романтизма и символизма, близкие их эстетическому вкусу и их теоретическому «верую». «У него (т.-е. у Островского) обобщенные события, и факты, и речь,—обобщенный быт—пишет автор «Театральных Прелюдий»,—но быт не ради быта, а быт ради раскрытия Высшего, Светлого начала в мире, живущего в душе человека и через нее свободно проявляющего себя». Автор подробно говорит о наличии в произведениях Островского «тех символических и романтических черт, благодаря которым его произведения могут называться вечными».

Так поворачивается дело с тем, про которого раньше называвшийся критик говорил, что «он теряет смысл», что ему пора «уходить». Можно и должно со

многим не соглашаться в характеристике Островского, данной Ф. Ф. Коммисаржевским, в сделанной оценке содержания и смысла существа театра Островского. Но эта характеристика и эта оценка на целые мили ближе к правде, чем приговоры Ю. И. Айхенвальда, чем эта сдача Островского в архив, как сочинителя смешных «анекдотов из купеческого быта».

Последнее слово русской критики об Островском вернулось, в конечном счете, к тому пониманию театра Островского, какое выразили его самые первые критики, и тот же Одоевский, говоривший по поводу «Банкрота» о трагедии, и ярче всех, не только увлекательнее, но и содержательнее, глубже всех,—Апполон Григорьев. Натура экстазная и преувеличенная, к которой, может быть, еще больше, чем к Белинскому, шел эпитет «неистовый»,—он наговорил про Островского много чрезмерного; он не только его ценил и понимал, но и в него «веровал», как сам написал на поднесенном Островскому первом оттиске своей статьи об его произведениях. Может быть, этими преувеличениями восторгов и оценок, этими экстазными выкриками о «новом слове» Ап. Григорьев повредил верному пониманию Островского,—по крайней мере, на время,—больше, чем те разговоры об «анекдотах из купеческого быта» и о том, что Ост-

ровский отжил, пора ему убираться из русского театра, образчики которых мы только что видели. Но в существе—оценки Ап. Григорьева были глубоко верные, улавливали самое существо, полагали ценность творчества Островского в том, в чем она и заключается.

Правда и яркость бытового изображения, — она, несомненно, присуща Островскому, и она — одна из драгоценностей его драм. Но Островский почти никогда не ограничивался одною цветистою поверхностью быта, он проникал в самые глубинные его основы и истоки. Островский никогда не был ни философом, ни социологом. Он был только наблюдателем-художником с широко раскрытыми, зоркими глазами и верным, тонким слухом. Но наблюдатель, если он подлинно художник, — непременно, даже сам сознательно не ставя себе такой задачи, приходит к широкому обобщению наблюденного и изображаемого. А эти последние обобщения — в человеческой душе, эти последние обобщения — психологические. Тогда—быт, жанр, характерные образы—только отображения постоянных психологических сущностей. И эта сущность—она есть во всех драмах Островского, даже как будто наиболее бытовых, только бытовых, во всех образах, даже как будто—только чисто жанровых, только жанро-

вого интереса. А душа человеческая—вечная. Оттого и театр Островского—вечный, оттого он—неиссякнувший источник «художественного восторга», по слову самого же Островского.

В этом—ясное объяснение, полная разгадка той мнимой загадки, что Островский—все живой, хотя умер быт Аховых, Курослеповых, Градобоевых, Юсовых, чьим изображением был занят Островский и о жанровом воспроизведении их как будто только и хлопотал.

Впрочем, вряд ли и в сознании Островский ограничивал себя лишь ролью некоего фотографа данного быта. Теоретические взгляды Островского известны очень мало. Он не любил их высказывать, по крайности — публично, в печати. «Мои убеждения сложились не для обнародования, а только про себя, так сказать, для собственного употребления»,—признался он на Пушкинском торжестве в 1880 г., когда все русские писатели сказали русскому обществу так много самого задушевного, самого сокровенного из своих дум, когда веянием пушкинского гения были распечатаны уста. Островский сделал единственное исключение из своего правила об убеждениях «для собственного употребления». «Поэт ведет за собой публику в незнакомую ей страну изящного (это слово часто употреблялось им в смысле «худо-

жественный»), в какой-то рай, в тонкой и благоуханной атмосфере которого возвышается душа, улучшаются помыслы, утончаются чувства». Это несовместимо с точным копированием житейской правды. И такою копировкою Островский не занимался. Своими писаниями, своими образами, коллизиями миросозерцаний, чувств, интересов, долгов, стремлений, натур он также вел в «тонкую и благоуханную атмосферу». Не только вел, но и приводил.

Быт был лишь цветною оболочкою. Сквозь нее светилась душа. Потому то пускай умер быт, им изображавшийся, пускай даже вообще «смерть быту»,—не умер и не умрет Островский. Театр, сцена еще долго и долго будут неутомимо черпать из богатейшего источника его 48 пьес и утолять драгоценною влагою из этого ключа жаждущую душу зрителя. И может быть, даже наверное, новые поколения художников сцены и зрителей разглядят в пьесах Островского такое содержание, такую красоту, такие ее отсветы, которые сейчас остаются сокрытыми, недосмотренными, недочувствованными, недооцененными. Так бывает с истинными и большими художниками; некоторыми чертами своего лика они всегда обращены к будущему. Островский же—из этого числа прекрасных избранников. Может быть, тот, кого собирались-было сдать в архив ис-

тории, еше окажется неожиданным образом, на неведомый сейчас, не угадываемый лад,—властителем дум и чувств русской театральной залы.

II.

Жизнь и личность.

Жизнь, личность, творчество,—эти три слагаемых, три элемента писателя отнюдь не представляют в Островском какой нибудь пропорциональности, не являются в сколько нибудь равной мере значительными по богатству или разнообразию содержания, по яркости и интересу. Трудно сыскать еще другого, в котором указанные элементы были бы в так малом равновесии, являли бы картины столь несхожие.

Бьющее ключем, многообразное и многоцветное творчество, не оскудевающее на протяжении почти сорока лет, иногда воистину неожиданное в своих чарующих проявлениях, вдруг обозначавшее в художнике совсем новый лик,—и тихо, вяло плетущаяся жизнь, однообразная и однотонная. Жизнь, порою на расстоянии целого десятилетия не нарушаемая в своем устойчивом равновесии, в своем размеренном течении ни одним сколько нибудь значительным фактом; не знающая бурь, ни взлетов, ни срывов; businessнично благополучная или так же буднично опечаленная.

Ни больших событий, ни даже маленьких эпизодов, которые бы заметно выбивались над общим уровнем этой серой жизни. Жорж Занд сделала драму из биографии Мольера, Паоло Феррари — комедию из биографии итальянского Мольера, Карло Гольдони. В жизни русского знаменитого драматурга никто, надо думать, никогда не почерпнет темы ни для драмы, ни для комедии, разве что отважно или легкомысленно рискнет подменить подлинность фактов досужим вымыслом, ни на чем реальном не основанном.

Кое - какие черты некоторого относительного разнообразия, драматического содержания еще можно, пожалуй, сыскать в годах ранней юности Островского; какие-то бледные намеки на «роман», отразившийся в двух стихотворениях очень сомнительной прелести и имевший героиней некую Зинаиду, которая на балу «неглижирует, что ее ангажирует чуть не генерал»: какая-то университетская «история» совсем не политического свойства, мелкая стычка с профессорами, заставившая Островского оставить университет посреди курса... А затем—тишь да гладь, по которой легкую зыбь поднимали лишь некоторые гонорарные, редакционные или театральные неприятности, иногда излишне преувеличивавшиеся в своем значении и самим Островским, и некоторыми его биографами.

Личность же, через которую жизнь переливается в творчество,—много богаче и интереснее этой жизни, но и много беднее творчества, по крайней мере—поскольку до настоящего времени известна эта личность писателя, замкнутого, очень скупого на признания, и словесные, и тем более письменные. Для Островского - человека, каким мы его сейчас знаем, самое характерное—большая душевная и умственная уравновешенность. Как и во внешней жизни, в его внутренней жизни не было ни взлетов, ни срывов; никогда не бродил его дух у краев бездн. Эта жизнь походила на течение реки в берегах ровных, без круч и обрывов, с тихими разливами, без стремнин и круговоротов. Не видно следов ни кипения страстей, ни терзания сомнениями, разочарованиями. Не клали своих отпечатков «проклятые вопросы», которыми так остро переболели чуть ли не все русские писатели, и до, и после Островского. И только годы,—не страдания души, не томления духа—проводили складки по этому спокойному лицу, с каким кажут нам Островского и ранние, и поздние портреты и фотографии, каким живет оно в памяти тех, что видели знаменитого драматурга.

Цельный, гармонично устроенный, ясный, рано успокоенный,—Островский на редкость легко прошел свой период «бури

и натиска», благополучно миновал трагедии души, так неизбежные для русского интеллигента; не истерзал, даже не поранил сердца о тернии российской действительности, хотя приходилось ему, художнику, наблюдателю зоркому и чуткому, близко соприкасаться со всем. Муза мести и печали не посещала его в его творческие часы,—еще бесконечно дальше была от него в часы нетворческие, житейские, когда не требовался он к «священной жертве». Островскому были одинаково чужды и экстаз веры, и пафос или отчаяние неверия, были в равной степени чужды бурный восторг и леденящий скептицизм; не жили в его душе никакие мятежи, ни опаляющий гнев, ни отравляющая ненависть. Рядом с бурями Гоголя, Достоевского, Льва Толстого, его душевная жизнь представляется как бы тихою заводью. Большая дружба связывала его с Апполоном Григорьевым; но по строю души, по способам реагировать на жизнь и идеи это были антиподы: всегда мятущийся и всегда мятежный, на все отвечающий преувеличенно, с чрезмерностью, перебывавший в «разных безднах умственного и морального опьянения» Ап. Григорьев—и никогда не выбиваемый из равновесия, всегда мирный, ничем не потрясаемый, далекий от всех этих бездн Островский. Может быть, потому, что «про-

тивуположности соприкасаются», они и были так дружны. Один брал всякую часть своего размашистого миросозерцания с горячего боя; в другого оно, это миросозерцание, вошло как-то само собою, без борений, и, войдя, расположилось так уютно; сразу обтерлись его острые углы, и гармонично уладились его противоречия, складно умерилась его растрепанность, но и его ширь. Но было бы очень ошибочно думать, будто Островский при таком своем душевном строе был «умеренным и аккуратным» в одиозных смыслах этого определения. Было бы ошибкою считать, что в Островском было безразличие духовной лени и сердечной черствости, квиетизм пошлости, будничность мещанства. Это была именно гармония, иным дающаяся в результате громадной работы над собою, борьбы с собою, Островскому же данная, как подарок природы. И была в Островском какая-то умудренная любовь к жизни, ко всем ее проявлениям, ко всем ее краскам, ко всей игре всех ее граней, и больших, и малых. И эта любовь, этот громадный вкус к жизни и действительности ничем не были отравлены, ни горьким ядом философского или религиозного сомнения, ни сладким ядом смелой мечты. Полное приятие подлинной жизни — оно было для Островского-человека так же характерным, как гармоничность его на-

туры; и было оно выражением этой гармоничности. При таком складе он не мог стать ни трибуном, ни сатириком. Никогда и не пробовал быть в своем творчестве ни тем, ни другим, и критика напрасно навязывала ему так несвойственную роль обличителя или карающего проповедника. То, что попадало в широкое поле его зрения, никогда не поднимало в нем страстной взволнованности, не зажигало пожаров чувств, ни восторженных, ни гневных. А была в нем всегда раскрытая душевность и ласковость восприятия. Оттого его изображения всегда—такие обогретые, теплые, купаются в лучах авторской ласковости. Добрая усмешка, мягкая ирония, иногда—тихое сокрушение, никогда—сарказм. Так реагировал на жизнь,—хотя бы то была и жизнь «темного царства», «леса», — художник. И так реагировал на нее человек. Таков лиризм Островского, может быть—единственный во всей русской литературе. И хотя Островский никогда почти не отражал в своих пьесах личных переживаний, свободны эти пьесы от элементов автобиографических,—отмеченный лиризм проникал во все его произведения и пропитывал их, умеряя их объективность. В этом в драматургии Островского много общего с драматургией Чехова, хотя Чехов в театре—больше наследник Тургенева, чем Островского.

У Островского был большой и крепкий ум. Он все ясно видел и ясно понимал, всему давал верную цену, хорошему и дурному, доброму и злому, не обольщался никакими видимостями, оболочками. Оттого и звал его Апполон Григорьев «коноводом надежным и столбовым». Но Островский не позволял своему уму доходить до той остроты, когда он уже рвет живую ткань жизни и от приятия ее приводит к ее отрицанию.

Спокойная зоркость и спокойные чувства, умудренная и умиротворенная любовь к жизни, — таким глядит художник из своих драм, даже когда они по внутреннему своему содержанию и характеру приближаются к трагедии. И таким был в действительности. Или слишком глубоко затаил правду своей природы, так глубоко, что осталась она неразличимою для всякого постороннего глаза, даже не угадываемой. И знаем мы пока не подлинное лицо,—лишь маску. Но вряд ли так...

Нет данных и оснований для заключения, от кого Островский унаследовал и свою гармоничную натуру, и свой художественный талант, различные элементы своей личности. Тут даже и для догадок самых робких, отдаленных нет места—так ничтожно малы собранные материалы, может быть—меньше, чем для кого-нибудь из наших великих писателей. Все знаемое

исчерпывается весьма немногими, сухо обозначенными данными. Знаем лишь, что по обоим линиям, и по отцовской, и по материнской, творец «Грозы»—из среды духовенства. Дед, Федор Иванович Островский, первый, о ком биографы сообщают сведения, был в Костроме протоиереем, овдовев, постригся в московском Донском монастыре под именем Феодота, позднее принял схиму. Отличался, сообщает А. Нос,—высоким иноческим подвигом и пользовался у иноческой братии исключительно большим уважением. Были ли, и какие, влияния этого инока и схимника на внука, будущего драматурга,—нет указаний. Во всяком случае, они возможны. Феодот скончался, когда Александру Островскому, старшему (из оставшихся в живых) сыну его старшего сына шел уже 21-й год. Отец драматурга также готовился к пастырскому служению, учился в семинарии, кончил кандидатом московскую духовную академию, но затем священства не принял, предпочел гражданскую службу в московских департаментах сената, а много спустя чиновничество променял на вольную адвокатскую практику, на ходатайство по гражданским делам. Все биографы согласно и справедливо отмечают это последнее обстоятельство, как факт существенно важный в биографии Островского-драматурга: так пришел

он в первое соприкосновение с тем миром, с теми лицами и бытовыми явлениями, которые позднее будут богато использованы в качестве материала для многих комедий.

И другая связь, с духовной средой—через мать, Любовь Ивановну, дочь московской просвирни. Пушкин рекомендовал у московских просвирен учиться русской речи. Кто знает, может быть, и из этого источника, как позднее у возлюбленной Агафьи Ивановны, почерпнута часть драгоценных речевых сокровищ театра Островского. Но влияние матери на мальчика было, во всяком случае, недолгое: Любовь Ивановна скончалась, когда Островскому не было еще девяти лет.

Итак, внук костромского протоиерея и московской просвирни,—вот генеалогия Островского, и вот все то немногое, что собрано о предках и родителях великого русского драматурга, высящегося такою своеобразною фигурою среди творцов нашего художественного слова.

Брак Николая и Любови Островских был по началу неблагополучен: не были жильцами на этой земле их дети; умерли младенцами и первый, и второй сын. На исходе третьего года супружества, 31 марта 1823 г., родился третий. Тут судьба смилостивилась. Ребенок выжил. И покрыл затем вечною славою родительское имя. Это был Александр Николаевич Островский.

Еще совсем маленькая подробность, оказавшаяся по своему значению биографическим фактом громадной важности, не меньшей, чем перемена отцом чиновничества на ходатайство по делам. Незадолго до рождения третьего ребенка родители сменили квартиру, перебрались в Замоскворечье, в деревянный дьяконов домишко во дворе церкви Покрова Пресвятые Богородицы, на Малой Ордынке. Так жизнь Островского началась и затем протекала очень многие годы в той своеобычной, особенно запечатленной чертами патриархальной наивности, стародавней дикости, части Москвы, «Колумбом» и «Пржевальским» которой он потом станет и которую обессмертит в своих комедиях. Судьба разными путями, через мелкие случайности, приводила его в самое средоточие материалов для его творчества, щедро обогащала и вооружала для грядущих художественных свершений.

Очень мало знаем мы с доподлинностью о детских и школьных годах Островского, о тех ранних воздействиях и впечатлениях, которым обычно принадлежит такая большая роль в оформлении души, которые помогают или мешают выявлению натуры и дают направление склонностям и вкусам. Кажется, будет ближе всего к правде предположить, что Островский был вне сколько-нибудь значительного

влияния отдельных определенных лиц, был больше предоставлен самому себе да общему воздействию окружающей обстановки. Причем жил, по выражению его французского биографа Патуйэ, «чаще на улице, чем дома» и там набирался впечатлений. Главное же воздействие принадлежало книге. Она рано стала его подругою и воспитательницею его чувства. Отец выписывал журналы, покупал книги. У мальчика был к полке с ними свободный и неконтролируемый доступ. Так вступил Островский в мир чарующих вымыслов. Позднее, когда он был уже гимназистом, прибавилось новое увлечение и новое, может быть, еще сильнейшее, еще более властное воздействие — Малый театр, где звучали очаровательно смех Щепкина и слезы Мочалова. У этих трех учителей— у жизни замоскворецкой улицы, у беллетристической книги, у театра — учился Островский, от них обогащалась его душа, и умнел ум. В этой тройной школе он учился ревностно и жадно. Только в этой. До другой школы и науки не был охотник, ни в детстве, ни в юности, ни в годы позднейшие. И к «ученым» относился с нескрываемым скептицизмом, с иронической усмешкой.

А формальную учебу Островский проходил сначала дома, у студента Вифанской семинарии и у репетитора, малоросса Та-

расенка, потом, когда ему пошел 13-й год,—в губернской гимназии, причем учился со средним прилежанием и проявляя, на взгляд гимназических оценщиков, только средние способности. При выпуске из гимназии был девятым учеником из двенадцати, никакими талантами, никакою особою одаренностью над общим уровнем не выдавался и, как будто, ничего не обещал. Был не только в буквальном, но и в переносном смысле—один из дюжины.

Приблизительно таков же, с малым учебным усердием и со столь же малою приверженностью к наукам — Островский-студент. Лениво слушает лекции профессоров юридического факультета, который выбрал, вероятно, не столько по призванию или интересу, сколько имея в виду продолжать ходатайскую профессию отца; в книги по юридическим наукам не заглядывает. И, кажется, аудиториям значительно предпочитает трактир. Университетское начальство отметило даже его «непонятливость в науках» и его лень. Но усердно учится Островский-студент,—только все у тех-же, прежних своих учителей—у жизни, у романов и повестей, у театра, куда ходит все чаще и слывет уже в тесном кружке приятелей тонким и оригинальным ценителем сценической игры, театрального искусства. А скоро, перед переходом на третий курс,—и полный раз-

рыв с университетом, из за какой-то истории с профессором Никитой Крыловым,— истории неясной, о которой Островский не любил вспоминать и рассказывать. В жизни людей 30-х и 40-х годов университет играл очень большую роль, приобщал к течениям научной, философской и общественной мысли, поднимал миллион благотворных духовных терзаний. В жизни будущего драматурга университет не сыграл никакой роли. Был только незначущим эпизодом, ничем не отразился.

С легким сердцем сменил Островский студенческий мундир на чиновничий вицмундир. Не потому, чтобы прельщала служба или влекли ее материальные выгоды, выражавшиеся в четырех рублях месячного жалованья, но потому, что там Островский становился близко к жизни, попадал в ее пеструю гущу. А лишь ее, как поле для наблюдений, он по настоящему любил. Раньше он мог наблюдать ее в качестве сына секретаря палаты гражданского суда и ходатая по гражданским делам; теперь стал наблюдать еще ближе, уже непосредственно по своей службе, как канцелярист сначала совестного суда, ведавшего тяжбы между родителями и детьми и вводившего наблюдателя в тайны семейных отношений, потом суда коммерческого, «словесный стол» которого вводил в тайны московской коммерции и

банкротских махинаций. Там пришел Островский в самое тесное соприкосновение с Аховыми и Брусковыми, Большовыми и Подхалюзиными и с кормившимися около них и их подвигов и плутней Беневоленскими, Юсовыми и Рисположенскими. Так вошел он, вооруженный пытливостью и чуткостью, наблюдательскою жадностью и наблюдательским юмором, в тот мир людей и отношений, чьим воссоздателем, художественным претворителем ему было суждено скоро стать.

Зорко, остро смотрели глаза, и живыми откликами откликалось сердце, ощущая под всеми смешными оболочками и уродливыми формами биение народного пульса, трепеты народной души, и в унижениях, в искажениях и приниженностях великой Островский подходил к наблюдаемому, к тому, что раскрывалось взорам, без какой нибудь системы принципов, без идеологии и теории морали или политики, даже без какого нибудь угла зрения. У него был только один принцип, вернее — один инстинкт: правда. И одна «система»—непосредственность. «Чувство живого в жизни, любовь к жизни в жизни», как писал Ап. Григорьев в письме к Эдельсону,—вот чем густо окрашено мироотношение Островского. Вряд ли будет ошибкою сказать, что с этим Островский начал свое писательство, с этим и кончил, все почерпал

из этих двух источников, оказавшихся неистощимыми, и знал лишь эти две добродетели. В творческой личности Островского не было того, что зовется эволюцией. Она определилась как то сразу во всей своей основной характерности, в своем существенном. И не менялась. А главное,—не менялся подход к жизни, к наблюдаемому и изображаемому. Его перечисляли из западников в славянофилы, из славянофилов обратно в западники, из консерваторов в либералы, из прогрессистов в реакционеры. Он не был ни тем, ни другим, ни третьим, все равно—печатал ли свои произведения в «*Москвитянине*» или в стоявших на противоположном журнальном фланге «*Отечественных Записках*». И только в азарте Ап. Григорьев мог назвать его перебежчиком или изменником. Он знал один «лагерь»—себя, свое непосредственное отношение к жизни, неоткуда и некуда было ему перебегать и нечему изменять.

Была, впрочем, и еще третья «добродетель» и движущая сила: жажда писать, воплощать жизнь в художественном слове, им оформлять то, что душа вбирала в себя. Островский рано ощутил, со всею остротою, эту жажду, эту самодовлеющую потребность словесного творчества—не во имя поучения, проповеди, назидания, обличения, какой-либо пропаганды, какого-

либо из видов трибунства, но единственно ради самого же творчества, чистого художества. Чистый художник,—таким Островский вступил на писательский путь. Таким он был в тот, навсегда ему памятный день 14-го февраля 1847 г., с которого, как он сам записал в альбоме Семевского, «стал считать себя русским писателем и уже без сомнений и колебаний поверил в свое призвание». И таким остался до конца, в последнем этапе своего усердного писательства, не служа никаким посторонним, вне художества лежащим целям, все равно — большим ли или мелким. А мало ли было попыток притянуть его к ним!

И еще одно выражение на редкость быстрого писательского самоопределения. С самого же начала совершенно отчетливо и стойко определились для Островского форма его творчества, его писательский жанр—драма. Два стихотворения, которые запоздало, посмертно появились в печати, может быть — еще несколько их, так и пропавшие в безвестности (судя по двум первым, и известности не стоющие), да один эпический очерк — «Записки замоскворецкого жителя», которые теперь ценятся, как некий пролог к комедиям о Тит-Титыче и Бальзаминове,—они не могут итти в счет. Только незначительные случайности, мимолетные шалости юношеского пера. Писателю не пришлось бродить

в поисках формы, пробовать то одну, то другую, колебаться в выборах, отдавать предпочтения. Форма сразу предстала Островскому готовая, словно бы предопределенная. И он стал отливать в эту, только в эту форму, обычно почитаемую труднейшею, для него же оказавшуюся легчайшею и единственно приемлемою,—свое творчество. Так и в этом отношении Островский был «статичен», без эволюции, как и в смысле мироотношения.

Надо думать, тут отчасти сказалось и влияние увлечения театром. Важнейшею же причиною было то, что этот писатель—прирожденный драматург, из тех, которые, по латинскому выражению, «не делаются, но рождаются», как испанец Лопе-де Вега, или француз Мольер, или итальянец Гольдони. Лишь немногих таких знает история литератур, русская же история—может быть, только одного Островского. Во всяком случае, у нас никто другой не принадлежал так всецело театру, драматургии. Островский сразу угадал это в себе. И один дал русскому театру количественно больше, чем все другие крупные русские писатели вкупе.

Было 9-е января 1847 г. Вышел нумер 7-й маленькой, отпечатанной на очень плотной бумаге, газетки, называвшейся «*Московский Городской Листок*» и имевшей в заголовке плохонькие изображения различных

московских достопримечательностей. *Листок* всегда начинал свой нумер, вместо передовой статьи, сообщением из городской хроники—о пожаре, краже, побоище, еще какою-нибудь «полицейскою заметкою». Однако, такому репортажу принадлежало в листке главенствующее место только, так сказать, топографически. Это была совсем не плохая для того времени газета; редактировавший ее Вл. А. Драшусов умел привлекать даровитых сотрудников; под беллетристикой попадались там даже такие подписи, как «Искандер», библиографические заметки писал Аппол. Григорьев. В помянутом 7-м нумере на второй полосе, под жирной фельетонной чертой, был напечатан небольшой,—так, две с половиной низеньких колонки,—отрывок в диалогической форме. В заголовке стояло: «Сцены из комедии *Несостоятельный должник*», и во второй строке — «*Ожидание жениха*». Вели разговор Самсон Силыч, Аграфена Кондратовна, дочь их Липочка. Говорили на-редкость жизненно, языком сочным, красочным, подслушанным в каком-то неведомом месте. Под отрывком—две пары литер: А. О. и Д. Г. Тогдашнему читателю *Листка*, за изъятиями самыми немногими, обе пары литер говорили одинаково мало, были одинаково незначущими. Теперь мы хорошо знаем: первая обозначала высокую литературную вершину, вторая самую ни-

зину, литературное болото, первая — колосса таланта, вторая—ничтожество. Под прикрытием первой пары дебютировал в писательстве Александр Островский. И отрывок был—одно из явлений одного из актов «*Банкрота*», потом ставшего «*Своими людьми*». Случайным же соучастником дебюта, открывшего блестящую полосу в истории отечественной драматургии, был плохенький актерик из сбившихся с пути купцов, Тарасенков, по театру Дм. Горев, если потом и прославившийся, то только литературным скандалом, учиненным им Островскому.

А незадолго перед тем в знаменитой тогда Печкинской кофейне, содержавшейся тестем актера Мочалова Бажановым и бывшей излюбленным местом встреч московского литературного и театрального люда, произошла следующая сцена. В кофейную вошел молодой человек среднего роста и довольно плотного сложения, с крупным, слегка пухлым, ярко-типичным московским лицом и такою же московскою речью, в светло коричневом фраке с бронзовыми пуговицами и в пестрых на-диво панталонах. Присел к столику, спросил пару чая. За столиком уже сидел другой посетитель, тоже с очень московским обличьем, славившийся в «Железном трактире»—так еще именовалось Печкинское учреждение—большим мастерством испол-

нять русские песни. Он весь ушел в чтение новой книжки «*Отечественных Записок*», увлеченный напечатанным там «Проступком г. Антуана» Жорж-Занд. Подошел к столику третий, в зеленом студенческом мундире. Студент был не из поклонников Жорж Занд, в противовес «Проступку г. Антуана» назвал какой-то роман Евгения Сю. От такого безвкусного превознесения Сю над Жорж Занд ироническая улыбка скользнула по лицу читавшего «*Отечественные Записки*». И такая же ироническая усмешка пробежала по круглому лицу молодого человека в светло-коричневом фраке и на-диво пестрых панталонах. Незнакомые, они по этой улыбке почувствовали себя единомышленниками. Заговорили о Жорж-Занд, почти общем кумире тогдашней интеллигентной русской молодежи; запрыгала беседа по разным литературным и иным темам. Проговорили так до самой ночи, потому что спешить было некуда, и были один другим заинтересованы. Когда уходили из Железного трактира, были уже большими приятелями. На Жорж-Занд они сошлись, во многом другом разошлись, потому что один был влюблен в русскую народность во всех ее проявлениях, превыше же всего в русскую песню, а другой увлекался западом, если не мыслил, то говорил «по западническому камертону». Но, видно, оба одинаково ясно

поняли, почуяли, что разноречие—только поверхностное, что по существу-то обоим любо, дорого одно и тоже. И скоро стали друзьями. Один признался другому, что мечтает быть писателем, уж кое что пишет, комедию. А у другого были литературные знакомства. И Тертий Филиппов—это был один из познакомившихся в трактире из за Жорж Занд,—ввел другого,—это был, конечно Островский,—в тогдашний литературный круг. Сблизил его с теми, которые были вхожи к профессору русской словесности Шевыреву. По субботам то собирались у меценатствовавшей гр. Е. П. Растопчиной, то засиживались до глубокой ночи у ласкового и гостеприимного Г. Н. Эдельсона, а то забирались для долгих споров и усердного бражничанья к первому московскому «богемияну», остроумному, неистощимому на рифмы, всегда готовому на меткий экспромт, на колючую эпиграмму Борису Алмазову или к бурнопламенному, непутевому, но ярко талантливому и тонко умному Аппполону Григорьеву. Так тот, кто тогда щеголял «западничеством» и даже заявлял, что противен ему самый вид Кремля с соборами, а в ящике письменного стола уже держал листки, исписанные сценами «*Банкрота*»,—попал в среду бредивших русскою самобытностью, которые скоро составят «молодую редакцию» «*Москвитянина*» и

Островского признают «коноводом надежным и столбовым».

Тертий Филиппов стал первым «пропагандистом» Островского и его таланта. Пропагандистом искренно восторженным и неутомимо - усердным: увлекательно и лестно открыть новый талант. То немногое, что появилось в № 7-м *Листка,* подкрепляло восхищенные расказы Тертия, свидетельствовало, что он трубил не напрасно. 14-го февраля волнующегося Островского привели к Шевыреву — читать свое драматическое произведение. Можно предполагать, что это была *Семейная картина* (или *Картина семейного счастья*). Слушающих собралось не мало. Был и славянофильский философ и поэт Хомяков, был писавший повести Сергей Колошин, Аппол. Григорьев. Читал Островский великолепно, с большою выразительностью. Хозяин, почитавшийся в некотором роде вершителем литературных судеб и по своему положению профессора словесности, и по журнальному влиянию, да и по художественному образованию,— все время слушал напряженно-внимательно. А когда Островский кончил чтение,— обнял его, облобызал и приветствовал в нем талант, способный возродить русский национальный театр. Этот приговор был по авторитетности—уже не чета славословиям Тертия. Это было подлинное посвящение Островского в писатели. Таким и

остался тот день в сознании и памяти Островского,—днем посвящения и начала непоколебимой веры в свое писательское призвание. Конечно, весть о том, что произошло в Шевыревской гостиной, и что сказал хозяин, быстро просочилась за тесные пределы кружка. Об Островском заговорили, Островским заинтересовались. И когда ровно через месяц, 14-го марта, в том же *Московском Городском Листке* было напечатано начало, а через три дня—окончание *Картин московской жизни* с подзаголовком *Картина семейного счастья*, все, к литературе или театру сколько-нибудь близкое, уже знало, кто автор, хотя под *картинами* не стояло никакой подписи, ни даже литер. Все знали, кто это так глубоко запустил заступ в почву, чтобы взрыть в ней новую борозду... В июне того же года автор *Картин* в том же Драшусовском *Листке*, в не-драматическом очерке «*Записки замоскворецкого жителя*» сам определил свое дело, как дело некоего литературного Ливингстона. Есть страна, никому до сих пор в подробностях неизвестная и никем еще из путешественников не описанная. До сих пор известно было только положение и имя этой страны, что же касается до обитателей ее, то образ жизни их, язык, нравы, обычаи, степень образования—все это было покрыто мраком неизвестности. Стране этой имя—За-

московоречье. Так писал автор очерка и вызывался быть ее Ливингстоном. Эти первые сценки, этот расказ приказного Ивана Ерофеича — только крохотное зернышко, но из него скоро выростет многоветвистый, пышнолиственный дуб. Еще еле обозначены оригинальные фигуры. Но чуткий глаз уже мог бы прозреть в данных намеках яркие, крупные черты Большовых, Торцовых, Подхалюзиных, Беневоленских, — все это, богатое правдою и художественным великолепием население того града, которому имя—драматургия Островского.

III.

Первые пьесы.

Ободренный, окрыленный, уверовавший незыблемо в свое призвание,—Островский с новым жаром принялся за ту комедию, которую урывками, то увлекаясь, то остывая к ней, писал уже больше года и материалы для которой собрал наблюдениями в совестном и коммерческом суде и соприкосновением с клиентами отца—ходатая по делам. В моменте торговой несостоятельности, которая часто—только ловкий способ нового и легкого обогащения, собирались, как в фокусе, многие характерные черты русско-купеческого быта, и не только делового, хозяйственного, но и

домашнего, семейного. Делец и семьянин— эти две стороны, сразу и навсегда, преимущественно заинтересовали, заинтриговали Островского. И этот двойной интерес отчетливо выразился в двойном заглавии первой большой пьесы: она и *Банкрот* (сторона коммерческая), и *Свои люди сочтемся* (сторона семейная).

Начал Островский писать *Банкрота* еще в 1846 г., причем хотя в момент знакомства с Филипповым было готово лишь несколько явлений из разных актов, но, по словам того-же Филиппова,—«план уже был вполне начертан, и нить действия проведена уже от начала до конца». В печати отрывок из III действия появился, как мы видели, в начале 1847 г. Кончил Островский пьесу только к началу зимы 1849 г. О том, что у Островского готовится большая замоскворецкая комедия, в писательском и читательском мире знали, комедию ждали. Кажется, первому автор прочитал ее своему бывшему университетскому товарищу Писемскому, от него первого выслушал высокую оценку. Молва побежала по Москве, бередила нетерпеливое желание—-поскорее узнать *Банкрота*. Островского засыпали со всех сторон просьбами прочитать комедию, потому что когда то она еще попадет на сцену или в печать. Словно предчувствовали то, что—случилось,—цензурные тормозы и препоны.

Инициатором первого чтения был Катков. У него в небольшой квартире, в Мерзляковском пер. близ Большого Вознесения, оно и происходило. Большие ожидания редко сбываются,—на этот раз и самые большие сбылись в совершенной полноте. Произведенное впечатление было громадное,—и от пьесы, и от того, как ее читал автор: казалось, что каждую роль читает другое лицо. Так приблизительно описывает Головачева - Панаева. Тогда приглашения прочитать пьесу посыпались на ее автора целым дождем. Он не мог и не хотел отказывать. Эта московская зима была поистине зимою *Банкрота* и Островского. Редкий вечер обходился без того, чтобы где-нибудь не читалась по рукописи пьеса. То Островский приезжал с актером Провом Садовским, с которым также сдружился, и они читали по очереди, то автор читал в одном доме, актер в тот же вечер в другом, Садовский—у Новосильцевых, Островский—у Павловых, или у Пановой на Собачьей площадке. Из московской аристократии *Банкрота* читали у Мещерских, у Шереметевых, из богатых купеческих домов—у Карзинкиных, Носовых, Хлудовых и еще, и еще. Читали и по популярным трактирам, причем чтецами по все множившимся спискам были и студенты, и грамотеи-купчики. Излюбленная «машина» замолкла и уступила ме-

сто слову Островского. Так задолго до напечатания довольно широко распространилась по Москве его комедия, открывавшая новую эру в русской драматургии, сулившая обновление застоявшейся после Гоголя, опошлившейся во французских мелодрамах русской сцене. Уже стоял рядом с Островским Пров Садовский, весь насторожившийся, художественно напряженный, обрадованный и взволнованный, ожидая своей доли участия в этом обновлении русского театра, в пробуждении его сонного царства через чары художественного реализма.

Докатилась молва и до дома на Смоленском, где жил Погодин. Он пожелал чтобы Островский прочитал *Банкрота* и у него. Чтение состоялось 3 декабря. «Слушающих собралось довольно,—расказывает бывший на нем Н. В. Берг, — актеры, молодые и старые литераторы. Гоголь был зван также. Но приехал среди чтения, тихо подошел к двери и стал у притолки. Так и простоял до конца, слушая, повидимому, внимательно». Однако, о своих впечатлениях после чтения не сказал ничего. К Островскому не подходил ни разу. Но имеются некоторые, хотя и не весьма точные и отчетливые, указания, что *Банкрот* произвел на автора *Ревизора* большое впечатление. Угадывал ли он в Островском законного наследника своего престола в

царстве русской комедии? На это нет ответа. Был на чтении и Щепкин, который вскоре станет в опозицию к драматургии Островского, будет ее лидером за кулисами Малого театра. Если неизвестно, признал-ли, угадал-ли Гоголь своего верного преемника, то доподлинно известно, что Щепкин его не угадал, не признал, и тот, кто был первым среди утвердителей на сцене гоголевской комедии, был горячим противником комедии Островского, хотя, казалось бы, должно бы быть обратное, потому что Островский есть прямая эволюция Гоголя...

Слушатели *Банкрота* были и первыми его критиками, опередившими или предупредившими своими оценками критику печатную. После чтения хозяин дома записал в своем дневнике: «Комедия *Банкрут* удивительная». Шевырев на самом чтении заявил с пафосом: «Поздравляю вас, господа, с новым светилом в русской литературе». Гр. Растопчина писала кому-то: «Что за прелесть Банкротство. Это наш русский Тартюф, и он не уступит своему старшему брату в достоинстве правды, силы, энергии. Ура! У нас рождается своя театральная литература». «Банкрота слушала я и от души радуюсь,—писала она в другом письме, после другого чтения пьесы,—замечательному произведению и замечательному таланту, озарившему нашу немощность и за-

стой». Герой Кавказа Ермолов, прослушав чтение, так резюмировал свои впечатления, лаконично, по-военному, но и метко: «она (т. е. комедия) не написана, она сама родилась». Характеризуя литературную жизнь Москвы в 1849 г., Хомяков писал А. Попову: «ученость дремлет, словесность пишет дребедень, за исключением комедии Островского, которая, говорят, превосходное творение». Давыдов видел в Островском «помазание», а Одоевский писал приятелю те строки о «нумере четвертом», какими начинается настоящий очерк.

Вот целый, и пышный, букет мнений и отзывов о комедии Островского еще до ее появления в печати. В них достаточно ярко отразилось отношение Москвы к новому явлению в русской драматургии,— отношение чуткое, оценка верная. В разных мнениях, — разные оговорки, вроде того, что «нет действия, один рассказ» (так думал Давыдов) или «видна некоторая неопытность в приемах», «это так надо бы подлиннее, а это покороче» (так сказал Гоголь гр. Растопчиной). Но никто не мог устоять перед непосредственной обаятельностью произведения, перед ее суровою правдою и художественной прелестью, перед ярким чувством «жизни в жизни».

И только те, в которых в первый черед метила пьеса, сделали себя глухими к поэтической прелести произведения, потому

что были слишком чувствительны к обиде, которую в ней увидали: часть московского купечества потемнее. В их обиженных глазах *Банкрот* был только пасквиль на их сословие. Они легко нашли сочувствующих среди власть имущих, в высших представителях московской администрации различных ведомств. Над Островским и его первенцем собрались тучи — первая цензурная гроза. Потом их было не мало. Но никакая не была так сильна, как первая. Она не только сорвала у комедии ее подлинное, автором данное название, но и исковеркала, хоть и не столь уж значительно, содержание, а главное,—надолго отбросила пьесу от сцены, лишив первую так нужного ей театрального воплощения, вторую—так нужного ей материала. Законченная и через чтение опубликованная в 1849 г., напечатанная в 1850 г. (в мартовской книге «*Москвитянина*», уже под названием «*Свои люди сочтемся*»), комедия попала на театр только спустя десятилетие: впервые сыграна в Петербурге 16 января 1861 г., в Московском Малом театре 31 янв. в бенефис Прова Садовского, игравшего Подхалюзина. И то, чтобы пройти на сцену, пьеса была вынуждена, цензуре в угождение, переменить конец на более «нравственный», назидательный. Порок, в лице Подхалюзина, карался, и торжествующая справедливость приходила во образе квартального.

— Чувство, которое я испытывал, перекраивая *Своих людей* по указанной мерке,— передает М. И. Писарев слова Островского, — можно сравнить разве только с тем, если бы мне велели самому себе отрубить руку или ногу.

В требованиях, предъявленных цензурой к автору *Своих людей*, не было ничего для того времени необычного или исключительного. Вынуждать перекраивать художественное, особливо же драматическое, произведение по мерке цензорской морали— было в порядке вещей, тогдашним бытовым явлением. Стоит вспомнить, что такого же рода операции вынужденно подверг Тургенев *Месяц в деревне*. Цензура была весьма шокирована романом, хотя и платоническим только, Натальи Петровны с Ракитиным при живом муже; пьесу запретили не то что к представлению,—даже к напечатанию; а когда Тургенев, приехав из Парижа, вступил с цензорами в переговоры, ему поставили, как непременное условие разрешения,—«овдовить» Наталью Петровну. Тургеневу пришлось изъять Ислаева из списка действующих лиц, против имени героини поставить — вдова и соответственно изменить многие места комедии, а тем и исказить всю концепцию пьесы. В таком обезображенном виде *Месяц в деревне* и был напечатан в *Современнике*.

Свои люди в красе всех цензурных иска-

жений прожили на русской сцене 20 лет. И только когда брат писателя оказался на посту министра государственных имуществ и взял на себя ходатайство за обиженного первенца Островского,—пьесе было разрешено вернуть себе свой изначальный облик. Впервые *Свои люди* были сыграны в таком восстановленном виде 30 апреля 1881 г. в московском Пушкинском театре, в присутствии автора.

От грозы, разразившейся над комедией, как только она была напечатана в *Москвитянине*, пострадала не только пьеса, но непосредственно пострадал и сам автор, хоть и не очень для него чувствительно. Написавший *Своих людей* показался подозрительным по благонадежности,—теперь как-то и в толк не возьмешь, за что же именно. Нарядили негласное расследование по месту его чиновничьей службы. Расследование не дало, конечно, никакого уличающего материала. Начальство непосредственное аттестовало с наилучшей стороны: добропорядочен, в вере и патриотизме тверд, ни в чем предосудительном не замечен, служит хорошо. Однако, Островскому пришлось оставить царскую службу, распрощаться с коммерческим судом. Да еще был он взят под негласный полицейский надзор; впрочем, бремени его не ощущал. И хоть был поднадзорный и неблагонадежный, — читывал свои произведения

даже у самого генерал-губернатора Закревского. В тогдашней российской действительности это уживалось, были легко возможны такие нелепые фарсы. Под надзором Островский пробыл вплоть до восшествия на престол Александра II.

С легкими варьяциями те-же цензурные водевили, имевшие, однако, и трагический отсвет, разыгрались и относительно некоторых других пьес Островского. Пощипала цензура *Бедную невесту*, вторую большую его пьесу; попробовала было запретить невиннейшую *Картину семейного счастья*, да спохватилась и сложила скоро гнев на милость. (В библиотеке Александринского театра до сих пор хранится этот памятник цензурного непостоянства, рукопись пьесы с двумя пометками рядом: «запрещается. Ген.-лейт. Дуббельт» и «Разрешается. Ген.-лейт. Дуббельт»). Гневно навалилась цензура на *Доходное место*, хотя до того благополучно разрешила к представлению, и комедию о взяточничестве даже начали репетировать. «Запрещение *Доходного места* доказывает для меня,—писал Ап. Григорьев из Флоренции Погодину,—только силу истинного искусства, смутно чуемую всякою грязью и подлостью. Да, *Доходное место*, со всеми своими огромными недостатками, все-таки дело живое, художественное, Божеское, и, по истинному, они его боятся... Но кто

это *они*... Вот ужасный вопрос...» Возмутилось III отделение *Воспитанницей*, той единственной пьесой Островского, где он коснулся, хотя и весьма деликатно, не глядя в корень явления, крепостного права и самодурства не купеческого, а помещичьего. Высвободилась *Воспитанница* из под запрета только счастливой случайностью, вследствие кратковременного пребывания во главе III отделения Анненкова, брата писателя и друга писателей. Анненков стал хлопотать у брата-генерала за Тургеневского *Холостяка*, а тот сказал, чтобы поскорее представили ему, пока он на этом посту, побольше запрещенных пьес, со всех снимет запрет. В число представленных попала *Воспитанница*. Еще один из водевилей тогдашней российской действительности... А вот и вершина нелепости. В награду за благородные патриотические чувства, выраженные в *Козьме Минине Сухоруке*, Островский был награжден бриллиантовым перстнем. Но это нисколько не застраховало хронику от скорпионов III отделения, plus royaliste qui le roi: хроника была тамошними патриотами признана неблагонадежною, таящею политический соблазн—и сколько-то лет протомилась под запретом.

Такова одна линия неприятностей, мрачивших мирную жизнь Островского и откладывавшихся некоторою горечью в его

жизнерадостном сердце. Были и другие. Из разряда литературных дрязг самая крупная и все-таки вздорная, ничтожная — эпизод, связанный со *Своими людьми* и имевший источником уже поминавшуюся вторую пару литер — Д. Г., над первою публикациею отрывка пьесы в *Листке*. Через несколько лет после напечатания всей комедии в *Москвитянине* какие-то приятели Дм. Горева подняли шум. Пьесу писали вдвоем Горев и Островский, но последний скрыл это и тем незаконно присвоил себе всю славу, не разделив ее с Горёвым,—такова сущность глупого обвинения. Один бросил сплетню в оборот, разводя пары благородного негодования, другие подхватили и с аппетитом стали жевать эту тему об угнетенной невинности Горева. В эту кампанию вложились своими перьями и какой-то Правдов, предпочтя опущенное забрало псевдонима, и Зотов. Потребовали Островского, уже автора девяти пьес, в том числе и *Бедность не порок*, к ответу. Самый красноречивый ответ был заключен, с одной стороны, в этих девяти пьесах Островского, с другой — в предшествовавших, кажется, двух самостоятельных драматических шедеврах Горева, безнадежно бездарных, беспросветно пошлых и ничтожных. Было без слов ясно, на чьей стороне, правда, и что́ мог Островский украсть у Горева. Однако, Остров-

ский заволновался, выступил в *Московских Ведомостях* с «*Литературным объяснением*», довольно пространным. Такие истории—не новость в истории театра. Не раз случались. Так было, между прочим, с создателем «слезливой комедии» Дидро, которого обвинили в том, будто он украл своего *Отца семейства* у Гольдони. Только там сам Гольдони первый запротестовал против этой глупой лжи. В нашем случае Горев был за кулисами всей интриги. Она лопнула, господа Правдовы ретировались, стушевались. Островский пошел своей дорогой, к величию и славе писателя, Горев своей,—в трясину театральных болот. Много спустя, автор *Пережитого* Самсонов застал его в каком - то провинциальном городе на самом «дне», опустившегося, умиравшего в заброшенности и нищете. Никакой драматург, он и актер был никакой, из категории Шмаг...

Все это была лишь легкая зыбь на ровном течении жизни Островского. Жизнь складывалась легко, уютно, приятно делясь между любимою, увлекавшею и удовлетворявшею творческою работою и обществом милых приятелей. Результаты работы встречались с все большею похвалою, восторгом, приятели все крепче привязывались симпатией, уважением, преклонением. Громадный талант, ясный ум, легкий нрав и гармоничная натура выдвигали

Островского все более на первое место среди окружавших его. Писательский кружок им гордился, приятели из купечества, вроде Шанина, в нем души не чаяли. И струила в эту жизнь ласковость первая подруга, Агафья Ивановна. Непритязательная, не очень красивая, но нежно любящая и беззаветно преданная, мастерица угостить и такая же мастерица угодить песней, которых знала без конца, метким рассказом, красным словцом. Бездна здравого смысла,—зато звали ее, рассказывает С. В. Максимов, Марфой Посадницей знания жизни, быта. Да и к художествам чуткость. Была первою поверенной писательских планов Островского и первой слушательницей его произведений, и ее впечатлениями он выверял себя, по ее суждениям судил, угадал ли и выразил правду, или в чем-то ошибся, взял неверную ноту.

Работалось легко, радостно, без «думы роковой». В таких условиях была написана, следом за *Своими людьми*, *Бедная невеста*, встреченная с еще более шумным восторгом и даже кликами ура. «Радуюсь его (т.-е. Островского) успеху,—писал на Рождестве 1851 г. из Костромы Писемский Погодину, прознав про прием, оказанный *Невесте* при чтении ее в московских светских гостиных, — и заочно восклицаю ура!!! Выдирай наши!» Небольшой отрывок, пять страничек, Островский еще

раньше напечатал в *Рауте* Сушкова и заслужил лестную аттестацию М. А. Дмитриева, особенно оценившего «живость и комизм языка». Но долго медлил напечатанием всей пьесы, боясь расстаться, показать, не добившись совершенства отделки. Переписывал столько, что даже боялся ослепнуть. «Мне хочется выступить с чем-нибудь важным, доделанным»,—писал он по поводу замедления Погодину. Как будто смущала предстоящая конкуренция *Невесты* с новой комедией Писемского. Наконец, решился прочитать на субботе у Ростопчиной—и повторилась история *Банкрота*: похвалы без конца. «Приятно видеть то,—отписывал Шевырев Погодину после этой Ростопчинской субботы,—что автор идет вперед, и в понимании жизни, и искусства. Это не то, что раки западные: прогресс на языке, а попятные шаги на деле». Восторженно и метко отозвалась и сама хозяйка «субботы»: «характеры просты, обыкновенны даже, но представлены и выдержаны мастерски; *девушка* мила и трогательна до крайности, но, может быть, не вдруг и не все поймут это произведение, которое, впрочем, займет свое место». «У Островского,—добавляет гр. Ростопчина,—комедия граничит всегда с драматическим элементом, а смех переходит в слезы». Эти суждения и оценка были предвестниками тех вос-

торгов, которые подняло появление *Бедной невесты* в печати, в апрельской книге *Москвитянина*. Ап. Григорьев счел возможным приложить к ней высшее обозначение—«гениальное создание мастера» и «последнее слово литературы». Сдержаннее оценивал в *Современнике* Тургенев, на этот раз ставший литературным критиком; высказал всякие замечания и даже не признал «истины» главного лица, бедной невесты (Марья Андреевна—«вся сочинена», «необходимости, жизненной необходимости в ней нет», «в самое существование Марьи Андреёвны» читателю» плохо верится» и т.. д.); однако, закончил аккордом очень мажорным: «читатель» ждет от него необыкновенного». А Писемский, конкуренции которого словно побаивался Островский, — писал безоговорочно восторженно: «все выведенные им типы мне снятся каждую ночь. Беневоленского я выучил наизусть». Критик *Москвитянина* строил по пьесе особое миросозерцание, Островское, «коренное русское, здоровое и спокойное, юмористическое без болезненности, прямое, без увлечений в ту или другую крайность, идеальное, наконец, в справедливом смысле идеализма, без фальшивой грандиозности или столько же фальшивой сантиментальности».

К поре между первой и второй большими пьесами относится и сближение Островского

с *Москвитянином*, образование его «молодой редакции», в оркестре которой, по началу дружном, Островский был по своей талантливости первой скрипкой. Журнальная, редакторская работа—только короткий эпизод в литературной биографии Островского, единственное,—если не считать еще экспедиции для изучения быта и этнографии России, организованной *Морским Сборником*,—отступление от прямой линии драматурга, отклонение от театра. И то, и другое отклонение отразились, однако, и в драматургии, первое—некоторою временною окраскою пьес, второе—обогащением их материалами. *Не в свои сани не садись*, апология русской патриг.рхальности и опоэтизирование Бородкина нельзя не поставить в причинную связь со сближением со славянофильским *Москвитянином*, как в *Бойком месте*, *Грозе*, *Воеводе* нельзя не видеть отзвуков участия в экспедиции. Не нужно, однако, преувеличивать ни ту, ни другую связь. «Славянофильство» Островского было очень условное, поверхностное и преходящее, весьма преувеличенное обоими сторонами,—и сторонниками, и противниками. Правда, в первое время славянофильского «обращения» Островский говорил азартно, похвалялся, что «вместе с Тертием да Провом мы все дело Петрово назад поворотим». Это была только мимолетная экзаль-

тация. Самая азартность говорила за непрочность, только поверхностность этого нового налета. Если в «*Не в свои сани*» Островский кое-что и подмалевал, подкрасил в угоду славянофильской догме, то очень скоро вернулся к самому себе, к полной непосредственности отношения к жизни и творчеству, которые—самое существо его писательской, художнической природы. И идеология, и психология кружка, партии были ей, этой натуре, чужие, и не шли никакие шоры принципиальности к глазам Островского. Если даже Ап. Григорьев мог написать о себе (в письме к Погодину из Италии): «я столь же мало славянофил, сколь мало западник», то в десять раз больше имел всегда право сказать то же про себя Островский. И если тот же Ап. Григорьев говорил про последнего, в очень интересном письме из Флоренции к Эдельсону, что он «до мозга костей проникнут всем вакхическим неистовством новой веры», то из того-же письма оказывается, ведь, что существо этой веры выражалось в «демократизме», непосредственности, свободной от монополии одинаково и западничества, и славянофильства. Оттого и мог Островский, не совершая никакого отступничества, никакой измены, скоро перекочевать со своими пьесами от Погодина к Краевскому, из *Москвитянина* в *Отечественные Записки*.

Чтобы не делать в дальнейшем отступлений от исключительно драматургической, театральной жизни Островского, тут же скажем, нарушая хронологическую последовательность рассказа, и об участии автора *Своих людей* в поминавшейся экспедиции 1856 г. Для изучения внутреннего положения России были привлечены лучшие писательские силы: Гончаров, Писемский, Григорович, Максимов, Потехин. Подлежавшие обследованию местности уже были разверстаны между участниками экспедиции, когда и Островский выразил свое желание принять в ней участие. Потехин поделил с ним Волгу, уступив ему верховье. Островский собрал богатый материал («материалов я собрал богатства», писал он в июне 1857 г. А. А. Карзинкину), и только часть его вошла в его отчет «Путешествие по Волге от истоков до Нижнего Новгорода», сохранивший отпечаток художественности, хотя ее обязали вытравить, деловито подсушить. Самое ценное осталось в записях, еще больше в памяти драматурга. Потом, художественно претворенное, это вошло в его драмы. Самая идея *Грозы*, лучшего творения Островского, которое одно дало бы драматургу неумирающую славу, поставило на вершине, и которое одно опрокидывает все заявления критиков о каком то «этнографическом творчестве», потому что говорит о твор-

честве глубоко—поэтическом, о гармоничном сочетании реализма и романтизма, правды быта и правды психологии, в котором «драматург-этнограф» поднимается до высот трагического и мистического,—самая идея этого произведения родилась от волжских впечатлений и дум. Там он не только подсмотрел Кудряша или Кабаниху, но почувствовал и Катерину, подлинно-национальный узор тончайшей прелести на общечеловеческой канве. Такими богатыми плодами отразилось для Островского и русского театра, русской поэзии его участие в экспедиции.

IV.

Островский на сцене.—Актеры Островского.

Одна была подлинная печаль у Островского в первые годы его писательства, одна туча на этом ясном небосклоне.

Его пьесы, для театра сотворенные, на театр расчитанные, как всякое подлинно драматическое произведение, лишь в театре способные получить полноту своего выявления и своего значения,—оставались вне театра, не знали жизни сценической. Прихоть, трусливость и глупость цензуры оставила их только в книжном состоянии. Пускай ими и в таком виде восхищались,—

Островский-то, драматург прирожденный, сотворенный театрально, хорошо чувствовал, что они пока—полу-живые, со скованной силой. По-настоящему заживут, раскроют всю силу только под огнями рампы, под холщевым небом, прийдя в соприкосновение со второю половиною театрального целого с актерскою игрою. Тогда только надлежаще дойдут до коллективной души воспринимающих их. Только тогда получат полноту и своего художественного очарования и «очищающего», по Аристотелевскому термину, воздействия.

Оттого, что этого не было, что ни Большов и Подхалюзин, ни Незабудкина с Беневоленским и Хорьковым не перешли с книжных страниц на театральные подмостки, чтобы сотворить магию сцены,—Островский не мог не чувствовать горькой обиды. Поистине реальная в его жизни писателя—только она. Тургенев говорил, что никогда не думал о сцене, не мыслил себя драматургом. Островский никогда не мог бы с искренностью сказать это о себе. Когда позднее, принявшись, вместо давших ему славу комедий, за исторические хроники, он говорил, что отрясает прах театра от ног своих, больше не будет писать для сцены,—то говорил только в досаде. Говорило раздражение против обижавшей театральной дирекции, против неблагодарных актеров. Сцена была, так сказать, пред-

посылкою каждого его творческого акта. Драматург, хотя бы и хотел, не мог не ориентироваться на театр. И когда создавал свои образы, видел их сценически воплощенными. Слышал свои речи сценически произнесенными, в акустике театра.

Впервые Островский попал на сцену не в своем настоящем виде, не самостоятельным драматургом, а только переводчиком или переделывателем. Была сыграна *Искренняя любовь*, или *Милый дороже счастья*, переработка драмы малороссийского драматурга Квитка-Основьяненка. Но наступил, наконец, и настоящий день. Третья большая пьеса Островского, *Не в свои сани не садись*, была счастливее своих старших сестер, хотя и меньшей, чем они, красоты и художественной ценности. Она благополучно миновала когти цензурных лап. Пьеса могла, наконец, стать спектаклем. 14-го января 1853 г. она была сыграна в Московском Малом театре, в бенефис лучшей тогда актрисы Никулиной-Косицкой и с могучим Провом Садовским в одной из главных ролей. Союз между Островским и русскою сценою был заключен. С тех пор он, этот для обоих сторон одинаково важный союз, уже не расторгался. Иногда, правда, словно бы ослабевал, потом снова крепчал. Давно стал неколебимым. Останется таким еще долго, насколько прозрение может проникнуть в театральное будущее.

Не раз менялась театральная погода, одни веяния сменялись другими. Иные как будто были сокрушительны для драматургии Островского. Но мы уже видели выше, в первых страницах этого очерка,—как театральные новаторы, описав круг, опять возвращались к Островскому. Опять усиленно воскрешали его театральное бытие. Сейчас—новая фаза в жизни русского театра, связанная с новой фазой во всей русской жизни, перестраивающейся до самого фундамента. Не остается камня на камне. В театр бурно хлынули потоки новых зрителей, раньше почти что отрезанных от него социальным укладом. Но и новым зрительным залам новой России, коренно переменившим свое обличье, имеющим иные вкусы и иную психику,—в первую голову нужным, интересным и для них бесспорным оказался репертуар Островского. Когда театральная статистика подсчитает игранное за годы нашей революции, станет видно, какою большою была в этом играемом доля Островского, как часто занимал он театральное внимание, как усиленно рекомендовался этому вниманию составителями нового репертуара.

Вот почему 14-е января 1853 г.—подлинно историческая дата в российском театре. Будущее с избытком оправдало тот возглас, восторженный и пророчествующий, который раздался в первый спектакль

Не в свои сани в чутком райке Малого театра: «Поздравляю вас, молодые люди, вам много предстоит в жизни художественных наслаждений. Талант у автора изумительный». И этому возгласу в дополнение,—другой, с того-же театрального рая, уже на спектакле следующей пьесы Островского, подхвативший слова Любима Торцова: «Шире дорогу. Правда на сцене идет... Воплощенная правда выступила на сцену».

Началась театральная жизнь пьес Островского, одна из самых ярких полос, один из самых знаменательных этапов в развитии русской сцены и ее искусства, тут значительно преобразившегося в своих задачах и своих методах, в своем смысле и в своей технике.

Новые задачи не упали, как снег на голову, новые методы не явили чего-то внезапного, неожиданного. Только во взбудораженности начальных дней могло показаться, кому—на яркую радость, кому—к ужасу и негодованию, что сотрясаются основы, что разразилась революция, сделан некий отчаянный и головоломный скачок. Была только последовательная эволюция. Если вглядеться внимательно,—все основное течение русского театра, в частности—сценического искусства,—шло по этому руслу, бежало, то ускоряясь, то, в зависимости от разных причин и влияний, замедляясь, к той же цели. Движущим началом нашего

сценического искусства было стремление к правде—и бытовой, и психологической.

Можно и больше сказать: и все вообще развитие сценического искусства, вся его история в Европе шли под этим знаком, вскрывают эту коренную тенденцию. Если взять страну, где театральное искусство расцветало особенно пышно и как будто отмечено иным основным характером, правде противуположным, — Францию, — не увидим-ли мы и там, в последовательной смене Мольера Бароном, Барона—Лекеном, Лекена—Тальма и т. д., не что иное, как нарастание правды сценической игры. Степень правдивости, естественности, верности этому идеалу расставляет всюду вехи на историческом пути. Сценическая правда, жизненная верность характеров и чувств все успешнее пробираются сквозь окружавший лес условностей. Пока теоретики театра вели тонкие споры, путались в противоречиях, создавали противоположные эстетические догмы, - художники театра, его практики, движимые художественным инстинктом, чутьем—неуклонно шли к сценической правде. Вот красная нить, узловатая, но отчетливая.

Но ни в каком театре она не была так ярка, как в русском, нигде этот принцип не был заложен так глубоко, в самом существе, природе, нигде не рвался наружу к своему торжеству так явственно и нео-

долимо, как в нашем сценическом искусстве. Заключена большая верность в словах одного театрального наблюдателя, А. И. Урусова, что «русская натура нигде не выражалась так верно и полно, как в игре Мочалова, Мартынова, Васильева, Щепкина». И характернейшие для русской сцены—именно такие имена, а не другие, хоть и окруженные большою славою, вроде Яковлева, Каратыгина или Самойлова, носители которых исповедывали иную сценическую веру, осуществляли иной принцип.

Если не останавливаться на частностях, а брать большие линии, общие черты,— можно без особой натяжки сказать, что все наше сценическое искусство было как бы подготовкою, движением к театру Островского, к той игре, которую потребовали роли в его пьесах.

Ближайшею непосредственною подготовкою был театр Гоголя, в котором Щепкин заложил прочно основы сценического реализма, правды характера и чувства. Гениальный актер, он своим творчеством непреодолимо установил принцип. И как из Гоголя выводят Островского, так из Щепкина, *гоголевского актера*, должны быть выведены Пров Садовский, Мартынов и другие, одаренные меньшим талантом, но не меньшим восторгом *актеры Островского*.

Все это стало отчетливо видно потом. Не сразу. Напротив, по началу-то есте-

ственная эволюция показалась неестественной революцией, последовательный поступательный шаг — уродливым прыжком. Щепкин легко сделал труднейший шаг — от Коцебу к Гоголю. И не мог сделать неизмеримо более легкого — от Гоголя к Островскому. Истощив силы в первой реформе, он уже не мог найти их в себе для второй, хотя она заключалась, как зерно, в первой. Не затратившие энергии и пыла на первую реформу, ее принявшие, как готовую,—актеры Островского весь запас отдали второй. И ее осуществили. «Садовский пошел дальше Щепкина по пути реалистической реформы русского сценического искусства, потому что традиции былых времен были знакомы Садовскому лишь как историческое воспоминание»,—говорит А. А. Кизеветтер, выясняя причины различного отношения к Островскому Щепкина и Прова Садовского. А в духовной организации реформаторов-зачинателей всегда остается некоторая доля той самой старины, против которой она поднимает свой вдохновенный мятеж».

Так случилось, что Щепкин оказался в оппозиции к Островскому, так случилось, что он не понял и не оценил *Грозы*, негодовал на восхищенных ею. И таков в самом существе смысл того раскола, который обнаружился в обоих главных русских театрах, московском Малом и петербург-

ском Александринском, с приходом туда пьес Островского. Под тем, что казалось театральною, закулисною интригою актерских самолюбий, лежало более глубокое, сейчас указанное. «Михаилу Семеновичу (т. е. Щепкину) с Шумским Островский поддевки-то не по мерке шьет, да смазные сапоги узко делает, вот они и сердятся»,— шутливо говорил один из вторых по таланту «актеров Островского», П. Г. Степанов.

Будет большим преувеличением перегибать объяснение и в противоположную закулисным мелочам, игре самолюбий сторону,—искать его в разности «идеологий» вне-театральных, в разности общих миросозерцаний, в «западничестве» одних, в «славянофильстве» других. Если эти идейные категории и играли роль, то только третьестепенную; если эта борьба в интеллигентных кружках тогдашней Москвы и отражалась за кулисами Малого театра, то лишь бледно—и в отражениях по большей части наивных и нечетких. Про Щепкина, пожалуй, еще можно было говорить, как это делал Пров Садовский, что его «Грановский наспринцовал». Про остальных, одинаково возмущавшихся, что «у нас в репертуаре все еще господствуют тулупчики и очищенное» (так писал в одном письме петербургский актер Сосницкий, имея в виду «засилье» пьес Островского),— вряд-ли... И ведь Щепкин сердито стучал

своим костылем и говорил иронически и злобно не только по поводу «славянофильской», вернее—славянофилами до небес превознесенной—*Бедности не порок*, — совершенно так же вел себя и на репетициях *Грозы*. Горбунов рассказывает, что как-то в споре об этой пьесе, доказывая ее антихудожественность, Щепкин до того разгорячился, что стукнул костылем и со слезами сказал: «Или я от старости поглупел, или я такой упрямый, что меня сечь надо». *Гроза* уже во всяком случае—не славянофильской окраски; напротив, энтузиастов старо-русского, патриархального уклада могла бы скорее разогорчить и рассердить. *Гроза* самый восторженный отзыв получила от критика западнического *Современника*, Добролюбова; и Гончаров, отнюдь не славянофил, писал в отзыве Академии Наук, что «подобного произведения, как драмы, в нашей литературе не было, она бесспорно занимает и, вероятно, долго будет занимать *первое место* по высоким классическим красотам». Таким образом, непонимание, «упрямство» Щепкина и бывших с ним за одно шло из другого источника, не из «западничества».

И совершенно так же относительно актерского славянофильства. Правда, во главе группы, восторженно приветствовавшей приход на сцену пьес Островского, был Пров Садовский, близкий к

компании *Москвитянина,* носивший национальную поддевку и думавший славянофильски. Может быть, некоторую роль в его восторгах играла и «партийность». Однако, не отрицая, не станем и преувеличивать. Подлинная причина была иная,— та-же, что действовала в Мартынове, совсем не славянофиле, Серг. Васильеве, в Л. П. Никулиной-Косицкой, в Екатерине Васильевой, первой и лучшей «бедной невесте», в знаменитой петербургской Кабанихе Ю. Н. Линской. Они *как художники* почувствовали родную стихию, увидали настоящую точку приложения для своих правдивых и правдолюбивых талантов, тосковавших и хиревших в унылых репертуарных потемках. Из пьес Островского на них точно живою водою брызнуло. Все переродились, Сергей Васильев не меньше Прова Садовского, Мартынов, может быть—гениальнейший из русских актеров,—не меньше Васильева. Накопленная художественная энергия, застоявшаяся творческая сила нашли, наконец, выход. Эти актеры получили своего драматурга, этот драматург нашел своих актеров. Вот когда «две половинки груши» встретились. Стали прекрасным целым. Так сложился один из боевых моментов русского театра.

Вышли на сцену живые люди, выхваченные из гущи русской действительности, внятно и заразительно заговорили живые

чувства в их национальной окраске. Некоторые театральные критики, из них же первый—Боборыкин, потом находили, что игра в ролях Островского пошла русскому актеру, русскому сценическому искусству на вред. Приучала, будто бы, к простой копировке действительности, отучала от школы; узаконяла будничность, развивала небрежность, понижала технику. Здесь не место входить в разбор этих утверждений. Во всяком случае, для первого поколения актеров Островского такие утверждения— не верные. Да и вообще сомнительна их правильность, стоят они в прямой связи с узким взглядом на Островского, как «этнографического драматурга». Если Пров Садовский под конец своей сценической жизни и опустился, как актер, то причины этого, во всяком случае, не были заложены в самом свойстве ролей театра Островского. Мы не знаем, до каких высот поднялся бы талант Мартынова, если бы смерть не выбила его из строя...

Боевая пора началась на спектаклях *Не в свои сани не садись.* Это продолжалось, в формах еще более крупных и ярких, на спектаклях *Бедность не порок.* Приятели, единомышленники и поклонники автора подняли по поводу этой пьесы чрезвычайный шум. Говорили и в обществе, и в печати экстазно, нарушая всякую меру. Ап. Григорьев бил в литавры, в прозе и стихах. Любима Гор-

цова он возводил в национального героя, говорил с пафосом «о могучести натуры, соединенной с высоким сознанием долга», о жажде «жить честно, по-божески, по-земски», в его творце подчеркивал «религиозный культ существенно-народного». А в стихах, озаглавленных «Рашель и правда», восклицал:

«Поэт, судьбы избранник новый,
Нас миром новым окружил
И новое сказал он слово,
Хоть правде старой послужил».

Но не этот шум, не эти экстазы придали такой исключительный характер вечеру 25 января 1853 г., когда впервые вышел на Малую сцену Любим Торцов, гениально воплощенный Садовским, во всем богатстве бытового и психологического содержания, во всем реализме и всей романтике образа, и потребовал—«шире дорогу». Такой характер создало сочетание качеств драмы и исполнения, слившееся во-едино двойное художество поэта и актеров. Под громадным очарованием расходились зрители после первого представления, взволнованные, потрясенные правдою изображения, уносили богатый запас новых впечатлений, непривычных переживаний. На завтра имя Островского окружилось яркою славою, чрезвычайно выросло в популярности, между прочим,—и в

той самой купеческой среде, из которой еще так недавно вышло гонение на *Своих людей.*

Только люди очень старого литературного завета еще противились обаянию Островского и его актеров. Кн. П. А. Вяземский, посмотрев спектакль *Бедность не порок* в Петербурге с московским гастролером Садовским (в 1858 г.), записал в своей записной книжке: «Успех этой комедии и восторг публики доказывают совершенное падение искусства и вкуса. Садовский хорошо, т.-е. верно, играл,—но что он представлял? Купца, который промотался и спился, но остался добрым человеком. Что тут за характер? Где творчество и художественность автора? Все сцены сшиты на живую нитку, сшиты лоскутья. Единства, полноты, развития нет». Но оппозиция актерская дрогнула, дала трещину: Щепкин почуял прелесть образа и роли Любима Торцова. В московских спектаклях он играл Коршунова, но зашевелилось желание попробовать свои силы в Любиме Торцове. Не решаясь это сделать в Москве, вступить в конкуренцию с Садовским, он все-таки стал готовить роль и решил сыграть ее в Нижнем Новгороде. Так когда-то знаменитый Клэрон, решив сделать новый шаг в своей игре, уехал для того в Бордо. Насколько можно судить по имеющимся указаниям, сыграл Щепкин Торцова без большой удачи. Характерна

в занимающем нас сейчас отношении не эта неудача—характерно самое тяготение к роли, «принципиально» объявлявшейся славянофильским бредом.

В Петербурге пьесу сыграли осенью того же года, с Любимом Торцовым—Самойловым, актером, менее всего пригодным для этого исполнения. Очень уж расходились два склада—исполнителя и изображаемого персонажа, и вся Самойловская виртуозность, его «превосходное обезьянство», говоря термином Дидеротовского «Парадокса об актере», не могли перебросить тут надежного мостика. Перевоплощение внешнее, хотя и доведенное до совершенства—оно было так недостаточно для «купца, который промотался и спился». Его могла осуществить на сцене только правда внутренняя, правда душевных переживаний. Та, которая была пафосом Садовского, та, которая была пафосом Мартынова. Можно подивиться, что не он был в петербургских спектаклях Торцовым: играл Коршунова.

С этих пор позиция на сцене была завоевана Островским надежно. И если театральный год оказывался без его новой пьесы, то лишь по милости цензуры, еще не раз усматривавшей «вредное направление»: опять то та, то другая пьеса оставалась только книгою, не могла стать спектаклем. Так, в декабре 1854 г. театр сыграл *Не так живи, как хочется,* в ян-

варе 1856 г. — *В чужом пиру похмелье*, в октябре 1857 г. — *Праздничный сон до обеда*, а в промежутке между двумя последними постановками—написано, напечатано (в январ. книге *Русской Беседы* 1857 г.), но не сыграно *Доходное место*: вмешалась со своим запретом театральная цензура, и драме пришлось пробыть шесть лет в цензурном карантине; только в сентябре 1863 г. *Доходное место* было сыграно в Петербурге, с Жадовым—Нильским, Юсовым—Васильевым (не Сергеем), 14-го октября—и на Малой сцене, с Жадовым—Шумским, Юсовым — Провом Садовским, и имело, особливо в Москве, колоссальный успех. *За праздничным сном—Не сошлись характерами*, в сентябре 1858 г. Затем опять цензурный перерыв: была запрещена к представлению *Воспитанница*, сочтенная оскорбительною для первенствующего сословия и опасною для престижа помещичьей власти, уже качавшейся (*Воспитанница* попала на сцену только в октябре 1863 г., почти одновременно с *Доходным местом*). И кульминационный пункт и творчества, и успеха Островского—*Гроза*, про которую даже Вяземский, еще недавно топорщившийся против *Бедности не порок*, должен был записать в своем дневнике: «Драма производит сильное впечатление». В истории русской сцены мало моментов, равных по значению и художе-

ственной роскоши вечеру 16 ноября 1859 г., когда в бенефис Сергея Васильева была впервые сыграна *Гроза* с Катериной—Никулиной-Косицкой, Диким—Пр. Садовским и Тихоном—Васильевым. Через две недели, 2-го декабря, пьеса была сыграна и на Александринской сцене, с милой, привлекательной молодостью, красотою и искренностью, но мало подходившей к роли, не понимавшей подлинного ее смысла Снетковой—Катериной, зато с замечательным по силе чувства и тонкой правде Тихоном — Мартыновым и с сильной Кабанихой—Линской, которую звали «Мартыновым в юбке». А еще немного спустя *Грозу* могли прочитать в редактировавшейся тогда Писемским *Библиотеке для чтения*. Академия Наук, основываясь на отзывах трех своих рецензентов, Гончарова, Галахова и Плетнева, сходившихся в признании громадных художественных достоинств произведения, «полного глубокого анализа души человеческой», по выражению последнего из этих рецензентов, присудила автору Уваровскую премию. А Добролюбов откликнулся в *Современнике* статьей о «Луче света в темном царстве» и заявил, что Катерина—«шаг вперед не только в драматической деятельности Островского, но и во всей нашей литературе», потому что «решительный, цельный русский характер является у Островского в женском типе».

Впрочем, были и оценки иного рода, были и такие критики, которые не только не видели «живейшего драматического интереса», «необычайного искусства и знания сердца», о которых Островский писал в своем письме к непременному секретарю Академии Наук, но почувствовали себя оскорбленными *Грозою* и в своих эстетических вкусах, и в своих моральных чувствах. Так Н. Павлов неистовствовал во всю и грозил Островскому «вечной анафемой за его безнравственное чадо»...

В изображении взаимоотношений Островского и актеров следует отметить и литературное выступление одного из актеров. Возмущенный только что упоминавшейся статьей Павлова, Модест Писарев, тогда юноша и восторженный поклонник Островского и его «нового слова» в театре, выступил с отповедью Павлову и панегириком *Грозе* в *Оберточном листке* Н. П. Захарова, первой русской дешевой, на массы расчитанной газете.

Последующая сценическая жизнь Островского сложилась так. После *Грозы*, в октябре 1860 г., оба театра, Московский и Петербургский, сыграли комедию *Старый друг лучше новых двух*, причем это было первое произведение Островского, напечатанное в журнале недавних литературных противников, у «Тушинцев», как возмущенно писал Н. Н. Страхову Ап. Гри-

горьев,—в «срамном», по его выражению, *Современнике*. Через год обе сцены сыграли начало трилогии о Бальзаминове *Свои собаки грызутся—чужая не приставай*. Второй, наилучшей, части трилогии, *Женитьбе Бальзаминова*, так и сверкающей юмором, попробовали-было забаррикадировать путь к сцене, на этот раз—не цензура, а петербургский литературно-театральный комитет. Из десяти участвовавших в обсуждении пьесы членов комитета семеро подали голос против этой жемчужины русской комедии, и *Женитьба Бальзаминова* получила пометку: «Не одобряется к представлению». Островский запротестовал, пьеса поступила на вторичный просмотр сего строгого судилища, засорявшего, однако, репертуар всяким литературным хламом. На этот раз были милостивее: шестью голосами против четырех *Бальзаминова* приняли к постановке, однако с миною достаточно кислою. Комитет счел нужным оговорить, что «не признает большого литературного и сценического достоинства в пьесе», но снисходит до нее, так как у Александринского театра «беден репертуар», значит, сойдет в нем как-нибудь и эта плохая пьеса: на безлюдьи и Фома—дворянин. И потом, у Островского уже есть известность, следовательно, он «сам отвечает за свое произведение»... 1-го января 1863 г. пьеса была сыграна в Москве, за-

тем в Петербурге. К концу того же года сыграны *Тяжелые дни.*

К этой же поре относится первый опыт Островского отвлечься от современности, от «быта» и почерпнуть материал для творчества в русском историческом прошлом: написана хроника *Козьма Минин Сухорук.* Ту редакцию хроники, в которой он напечатал ее в *Современнике*, автор признал не подходящей для сценического исполнения и подверг новой переработке. Но, как уж было отмечено, цензура пьесы не пропустила, и *Козьма Минин* был впервые сыгран (в Петербурге) лишь в декабре 1866 г. У публики он успеха не имел, у критики—также. И навсегда эта хроника осталась наименее играемым из произведений Островского.

Затем Островский опять вернулся к своим обычным темам, героям и среде. 21 января 1863 г. Малый театр сыграл *Грех да беда на кого не живет,* с Красновым—Пр. Садовским, 9 октября 1864 г. Александринский театр сыграл *Шутников* (с Оброшеновым—Самойловым); в Москве, поставившей *Шутников* несколькими днями позднее, Оброшенова играл Шумский, все более входивший в репертуар Островского и давший в нем ряд замечательных по отчеканенности образов. Затем опять отступление от основной линии—*Сон на Волге,* или *Воевода*, сыгранный осенью 1865 г.

без сколько-нибудь значительного успеха, имевший очень малое количество спектаклей, затем преданный забвению. И только через два десятилетия, в 1886 г., это тонкопоэтическое произведение, в котором Островский показал себя с новой, неожиданной стороны, было возвращено на сцену и дождалось справедливой оценки, заслуженного внимания театра и заслуженных симпатий публики.

Еше две обычные для Островского по характеру пьесы—*На бойком месте* и *Пучина*, — и опять кратковременный отход Островского от его подлинного жанра,—работа над историческими хрониками,—обусловленный раздражением против театра, его порядков, его управителей. Эти последние, искренно считавшие, что не они для театра, а театр—для них, в театре интересовавшиеся всем, чем угодно, меньше всего искусством, к Островскому относились не очень дружелюбно и словно терпели его и его «мужицкие пьесы», как какое-то неизбежное зло. Из-за каждой постановки Островскому приходилось вести хлопоты, ездить в Петербург, обивать пороги канцелярий и директорских кабинетов. И потом, пьесы Островского обогашали кассы театров, но очень скудно кормили самого драматурга. Ото всего этого откладывалась обида, наростало раздражение. В этих настроениях сложилось решение—отойти от

театра. «Объявляю тебе,—писал Островский в 1866 г. актеру Бурдину,—что я совершенно оставляю театральное поприще». «Современных пьес больше писать не буду; я уже давно занимаюсь русской историей и хочу посвятить себя исключительно ей, буду писать хроники, но не для театра». Это легко было сказать в минуты обиды и досады. Это, т. е. «отойти от театра»—было более чем трудно, невозможно исполнить для прирожденного драматурга, который весь—в стихии театра. Конечно, угроза только угрозою и осталась. Островский отдал некоторое время хроникам, *Дмитрию Самозванцу* и *Василию Шуйскому* и *Тушину,* причем и самые эти хроники, которые «не для театра», были автором написаны театрально и сыграны вскоре по их написании, первая—в январе 1867 г. в Москве, с Самозванцем—Вильде, Шуйским — Шумским, вторая — в ноябре того-же года; написал еще историческую пьесу из поры Ивана Грозного—*Василису Мелентьеву* (сыграна в Москве в 1868 г., с Грозным—Самариным, Василисой—Г. Н. Федотовой),—и вернулся к современным пьесам, которых грозил «больше никогда не писать». Только несколько расширил теперь круг своих наблюдений, захватил в него новую формацию русского купечества и всяческого делечества. Первою из этой второй серии пьес Островского была

комедия *На всякого мудреца довольно простоты*, одна из самых талантливых, красочных, с целою галлереею метко обозначенных образов. Впервые на сцене сыгранная в ноябре 1868 г. (в Москве), эта комедия встретила у критики прием довольно холодный. Стали говорить, что Островский «исписался», бледно копирует свои прежние фигуры и приемы. А некоторые были даже готовы и вообще отрицать в нем талант драматурга; он—эпик и «только волочит ядро драматурга», — так приблизительно выразился один из них. Театр в обеих своих половинах, разделенных огнями рампы, оказался более чутким и верным в оценке. И актеры, и зрители продолжали восхищаться Островским. Первые никого так не любили играть, как его; вторые никого так не любили смотреть в театре, как его же. А сам Островский на толки об «исписался» ответил последовательно такими произведениями, как *Горячее сердце* (первый московский спектакль — 15 января 1869 г.), *Бешенные деньги* (первый петербургский спектакль—2 февраля 1870 г.), *Не все коту масленица* (первый московский спектакль—7 октября 1871 г.), и очаровательный *Лес*, многими ставимый даже на одну высоту с *Грозою* (первые спектакли в ноябре 1871 г., причем в Москве Несчастливцев и Счастливцев — Вильде и Шумский, в Петербурге—Бур-

дин и Зубров), где в круг изображаемых лиц драматург включил впервые актеров.

По случайному, юбилейному поводу, заинтересованный работою Н. С. Тихонравова о зачатках русской сцены, Островский сделал еще экскурсию в область исторической драматургии, написав *Комика XVII столетия*. Затем последовали *Не было ни гроша да вдруг алтын* (первые спектакли: 20-го сентября 1872 г.—в Петербурге, с Крутицким—Васильевым, 10-го декабря того-же года—в Москве, с Крутицким—Шумским), *Поздняя любовь* (первый спектакль в Москве в ноябре 1873 г.), *Трудовой хлеб* (28 ноября 1874 г.), *Богатые невесты* (28 ноября 1875 г.), *Волки и овцы* (8 декабря 1875 г.), *Правда хорошо, а счастье лучше* (18 ноября 1876 г.), *Последняя жертва* (8 ноября 1877 г.), *Бесприданница* (10 ноября 1878 г.), *Сердце не камень* (21 ноября 1879 г.). Что ни театральный год—новая пьеса; почти всегда в ноябре—ее первый спектакль, и в январской книге *Отечественных Записок*—ее напечатание. Правда, эта громадная количественно производительность не всегда давала равнокачественные результаты, равной художественной ценности и значительности. Иногда чувствуется утомление, бледность красок; о том, что «исписался», можно теперь говорить уже с много большим основанием, чем по поводу «*Муд-*

реца» или «*Леса*». Но рядом со слабым, искусственным—фигуры прежней яркости, выпуклости правды и психологической сложности и тонкости, сцены захватывающего драматизма или сочного комизма,—то Мурзавецкий, очаровательный шарж, то Лариса Огудалова, вся насыщенная лиризмом. И даже в тех четырех комедиях, которыми завершается это богатое творчество для театра, и которые были приняты критикою особенно сурово, которые и действительно—из поры упадка таланта,—в *Талантах и поклонниках, Без вины виноватых, Красавце мужчине* и *Не от мира сего* имеются великие красоты, черты исключительного художника и мастера. Особенно в двух первых из сейчас названных. Образ Негиной из *Талантов и поклонников* не может итти в сравнение, по тонкости рисунка и трепетности красок, ни с Катериной, ни даже с Ларисой; но и на нем—печать большой художественной силы и психологического чутья его создателя. И только очень большой и благородный талант, и на ущербе могучий, мог создать Домну Пантелеевну. Недаром театры и до сих пор, через 30 лет, так любят эту пьесу об актерах, и она с основанием считается одною из любимых публикою. Почти такая же репутация в театре—и у *Без вины виноватых*, хотя и отмеченных ясно мелодраматическим характером. Мелодраматизм

в развитии фабулы, сентиментальность в теме и «тезисе» пьесы о незаконнорожденных детях,—не в образах, среди которых иные достойны Островского и более сильной поры, еще не ущербленного таланта. И только две последние пьесы Островского не задержались и в театральном репертуаре, быстро выбыли из строя, забыты и вряд ли когда вернуть к себе внимание и интерес.

В сделанном перечне один умышленный пропуск: не названа *Снегурочка*, написанная и сыгранная в театре между *Не было ни гроша* и *Поздней любовью*, в 1873 г. (первый спектакль в Москве на сцене Большого театра,—11-го мая 1873 г. Напечатана в *Вестнике Европы* в сентябрьской книге того же года). Это произведение стоит особняком в творчестве Островского, совсем особая его грань. Отчасти может быть сближена разве только с *Сном на Волге*. Тот, кого хотели зачислить в «этнографы», в «фотографы быта», ограничить реалистическим жанризмом, — вдруг показал себя тончайшим поэтом-сказочником и заворожил чарами весенней прелести. Не только в драматургии Островского,—во всей нашей драматургии это произведение стоит одиноко, не знает соперников. И теперь с великим изумлением читаешь современные появлению *Снегурочки* критические суждения вроде того, что «она

вышла превосходной ерундой, бессмысленным вымыслом и поглощением фантастических вымыслов», что она годится только в «канву для балета, в подкладку для оперы», и рецензентские шуточки вроде того, что «далеко кулику до Петрова дня», т.-е. далеко *Снегурочке* до *Сна в летнюю ночь*. Впрочем, ведь один из критиков, настаивая, что первая есть рабская копия с шекспировской сказки, уверенно заявлял, что и *Сон в летнюю ночь* (а за-одно и *Буря*)—«гениальная ошибка»...

V.

Типы и темы.

Театр Островского — широкое, трудно обозримое поле. Более чем сорок пьес. И в них, если произвести подсчет, 547 лиц, не считая «бессловесных»,—мужчин и женщин, всяких возрастов, от подростков до глубоких стариков и старух, всех званий и состояний, со всех ступеней русской социальной лестницы, самого разного уровня развития, самого разного психологического и морального склада, окрашенных и комически, и трагически, будничных и романтических. И по меньшей мере две трети этого числа—с ясно обозначенным, художественно значительным обликом, со своим отчетливым психологическим зву-

чанием и бытовою, жанровою окраскою. Целое население, и можно бы произвести ему статистический учет, по разным признакам: по возрасту, семейному положению, степени зажиточности и т. д.

Делались различные попытки классифицировать это богатство типов, разбить пьесы Островского по группам и установить в них некоторую иерархию. Ни одна классификация и ни одна иерархия не оказались выдержанными до конца. Потому что грани между этими группами—зыбкие, подвижные, и принципы иерархического размещения, сталкиваясь с хронологиею и разноценностью отдельных фигур и элементов той же пьесы, путались, оказывались малоопределяющими. Они иногда помогали обозревателю, давая наружную стройность его обозрению, но часто насиловали сущность. При ближайшей проверке изъятия оказывались чуть ли не значительнее самой системы.

Вполне ясно обозначается в этой полутысячной массе и легко выделяется лишь одна группа, наименее значительная: персонажи исторических пьес. Это—как бы случайный придаток, ответвление от общей линии творчества Островского. Особняком стоят еще *Снегурочка* с *Воеводой*. За этими изъятиями — 40 пьес, обозначаемых, как бытовые, и составляющих основное содержание наследства, завещанного драматургом русскому театру и русскому художе-

ственному слову. И тут разграничения по типам, изображаемой среде, особливо-же по темам—в значительной мере искусственные.

Впрочем, можно, пожалуй, обозначить две большие группы: быт дореформеный, до поры, обычно обозначаемой как «эпоха великих реформ», и быт пореформенный, причем разграничивающею пьесою вернее всего признать *На всякого мудреца.*

Островский не коснулся главной язвы русской жизни. Крепостное право отразилось более или менее непосредственно лишь в одной пьесе, *Воспитаннице,* да и то не в существенных своих чертах, не в главном своем содержании. Островский как-то обошел эту тему, хотя в ту пору, когда начал свою писательскую деятельность, она стояла во всей остроте, мучительно терзала каждое совестливое сердце, каждую чуткую мысль. Тут был роковой узел тогдашней российской действительности. Все лучшие усилия были направлены к тому, чтобы развязать или разрубить его. Островский остался в своем творчестве в стороне от этого, может быть,—потому, что вырос и жил в городе, не в деревне. Не приходил в соприкосновение с ужасом и позором крепостного права непосредственно.

Но яд крепостного строя просочился во все поры и складки русской жизни, отравил все ее источники, обезобразил все ее

проявления. И потому Островский, оставаясь и до, и после реформы в круге тех же наблюдений, рисуя в оба периода по преимуществу те-же социальные группы,— купечество, чиновничество, разночинцев, мелкую интеллигенцию,— с неизбежностью дал две категории изображений, запечатленных различными чертами.

Несомненно, доминирует в театре Островского купечество. Разных рангов, по официальному обозначению—«гильдий». От мелкого простоватого лавочника и до ворочающего миллионами уже не «купца», а «коммерсанта» и «финансиста» с западно-европейскою, хотя еще и не глубоко прошедшею складкою, вроде Фрола Федулыча из *Последней жертвы* или Мокия Парменыча из *Бесприданницы*. Иные пьесы—всецело купеческие, иные—с некоторыми купеческими фигурами, вдвинутыми в картины другой среды. От *Семейной картины* с Пузатовым и Ширяловым и до *Не от мира сего* с Виталием Кочуровым протянулась эта громадная галлерея купеческих и делеческих фигур чрезвычайного разнообразия. Никакой другой социальный слой не имел у одного автора и в русской драматургии, и даже вообще в русской художественной литературе, столь разносторонней разработки.

Почему так направилось и сосредоточилось внимание Островского? Почему из этого социального источника преимуще-

ственно питался его изобразительный талант, его творчество? Один ответ—несомненный. Сам не из купеческой среды, Островский некоторыми фактами своей биографии был приближен именно к этой среде, с нею оказался связанным и службою и профессиею отца, и собственною службою, даже местом жительства. С ранних его лет в поле его зрения, в фокусе его внимания стоял именно купец, задававший тон Замоскворечью. Естественно, что он и стал героем пьес Островского, вошел в них во образах Большова, Торцова, Брускова, Ахова, Подхалюзина, Дикого, еще многих и многих. Островский не был ни этнографом, ни фотографом. Но он брал материал для творческих преображений только из жизни, из ее подлинности. Конечно, из той, которая лежала всего ближе, была, так сказать, под руками, и была потому лучше всего знакома. Так было положено начало господству купца в произведениях нашего драматурга.

Возможно, что затем на подкрепление этого выбора, этого тяготения пришел и некоторый принцип. Так, по крайней мере, утверждают некоторые исследователи и комментаторы творчества Островского. Ему была дорога «народность», выражение «русского духа». А этот последний полнее всего выражен, крепче всего держался именно в нашем мелком купечестве, чис-

том и от крепостничества, и от скороспелой, подражательной культуры. Его лицо не было изрыто ни той, ни другой оспой. Так, по крайней мере, говорят указанные исследователи. В выборе Островского как бы сказался своего рода «демократизм». А в позднейшую пору творчества тяготение внимания к миру купеческому находит, несомненно, объяснение в том, что именно купечество, наше «третье сословие», стало играть господствующую роль в русской пореформенной действительности и выдвинуло интереснейшие разновидности. Да и те темы, те коллизии, которые наиболее заинтересовали Островского в первый период его драматургической работы, находили себе наиболее яркое выражение именно в этой среде.

Эти темы — семейные отношения, семейный гнет, родительский или супружеский, и власть денег. На родительской и супружеской власти да на власти денег строилось то самодурство, и ими слагалось то «темное царство», специальным изобразителем которых Островский был объявлен Добролюбовым и, следом за ним, всеми признан. Именно они, эти начала, слагали конфликты, формировали палачей и жертв, угнетателей и протестантов. Тесно и затейливо сплелись обе темы, оба мотива и полонили внимание Островского. В их плену художник остался до конца, ими

занимался по преимуществу, меняя лишь подробности, но сохраняя главную мелодию.

К среде, которую предстояло изобразить, к лицам и явлениям, которые предстояло художественно обобщить, суммируя типические черты, Островский,—уже выше указывалось на это,—подошел не с обличением. Ювенал не был в его природе и человека, и писателя. Наблюдатель верный и психолог тонкий,—только они жили в Островском. Роль обличителя была ему приписана или навязана критиками и одинаково неверно ставилась одними—в похвалу, другими—в порицание. Можно сыскать определенные признания Островского, где он решительно отрекается от такой роли. Но не нужны признания,—и без них это ясно из самых произведений. В нем гораздо больше гуманности, чем сатирической желчи, добродушия, чем гнева, и понимания, чем негодования. Конечно, Островский был на тысячу верст от апологии самодурства, от апофеоза явлений «темного царства», где так топталось человеческое достоинство,—так же далек, как потом был свободен от того «гипноза денег», какой был усмотрен одним из позднейших его критиков. Но даже к самодурству Островский подходил без карающего бича или разящего меча в руке. Скорее—с грустной улыбкой, снисходящий, в крайнем случае—мягко, незлобиво ирони-

зирующий. Это—не Щедрин. И Островский никогда не думал что правда—понятие, однозначущее с односторонностью. Он знал, что она непременно—сложность и многоликость. Частица его ласковости принадлежала даже Диким, Кабанихам и Аховым, потому что он слишком хорошо и глубоко их понимал, всю их душевную подоплеку. Он ненавидел явление самодурства, но считал, что обе стороны в ней: и самодурствующая, и та, над которой первая упражняется, по-своему—жертвы. Из материала пьес Островского могли сделать разное публицистическое употребление. Драматург об этом не заботился. Пускай другие, если хотят, дают социальные уроки, с меня довольно дать социальную правду,—так можно бы формулировать его девиз. Оттого-то он был во всех лагерях свой и, в сущности, во всех лагерях чужой, ибо «лагерь»—это то, что ему было органически несвойственно, неприемлемо и тогда, когда он являлся чуть не «душою» молодого *Москвитянина*, и тогда, когда имя его стояло на обложках *Современника* и *Отечественных Записок*.

Когда Островский перешел к изображению купцов пореформенных, дельцов новой формации, он не изменил своему художественному методу, форме своего отношения, «сердечной теплоте», как он писал про себя в письме к актеру Самой-

лову. Он видел не одни волчьи зубы, он видел человека, переплетение дурного и хорошего, смешного и грустного. И хоть Мокий Парменыч—покупатель женской души и тела, есть в его изобразителе какое-то добродушное отношение к нему, ирония мягкая. За это Островский был несправедливо представлен иными, как «певец буржуазии», ее заступник. А он только не хотел или не умел, по свойствам своей художнической натуры, быть обличителем. И так же мало был он апологетом «солидных добротелей» делечества; хотя и симпатизировал Василькову из *Бешенных денег*, ставил много выше Телятевых и Кучумовых, но смешное, божка «бюджета» так смешным и показывал.

Подлинная же любовь Островского, его нежность принадлежали тем, которые были жертвами семейной власти и власти денег, тем, на чьи хрупкие души опускался этот двойной молот. Островский пристально вглядывался в то, как души, то богатые, то по-евангельски нищие духом, реагируют на этот гнет. Нежно скорбел о сгибающихся, покорствующих, радовался протестующим, но любил и тех и других. Любил Кулыгина и Зыбкина, Митю и Аристарха, превыше же всего любил Катерину, за чистые богатства ее души, и Любима Торцова—за сокровища его сердца. И еще любил размашистую натуру, не укла-

дывающуюся в предписываемые бытом рамки. Но когда она обращалась в уродство, в «оглашенность»,—не обольщался. И писал Хлынова.

В «купеческих» пьесах Островского большое место принадлежит женщине. Она тут, за исключениями самыми редкими, как Кабаниха,—элемент страдающий. Она—жертва по преимуществу. На нее особенно тяжело ложится гнет семейный, еще более—супружеской власти. И часто так же сокрушающе ложится гнет денег. Она—двойная раба. И гораздо чаще несет свои цепи со скорбною покорностью и тихими слезами, чем с протестом. А если пробует поднять мятеж против двойного владыки, мятеж в форме любви не по закону, — надламывается в борьбе, гибнет. У Островского целая галлерея таких женских типов. У него была громадная чуткость к женской душе, иногда, как в *Грозе*,—гениальные отгадки женского сердца. Его пьесы—целая энциклопедия женской психологии. И как для угнетателей и самодуров он не был обличителем, так тут не был идеализатором. Только правдолюбом. Но с большою бережностью разбирал нити этой ткани. И всегда чувствуется не только умелая, но и нежная рука, касается ли она наивной Любовь Гордеевны, или поднимающейся до трагической высоты Катерины Кабановой, или Веры Филипповны Коркуновой,

у которой—«сердце не камень». И с такой же бережностью и нежностью подступал Островский к женщине «не—купеческой», с громадною чуткостью угадывал ее душу, была ли то девушка из промотавшегося дворянства, о которой богатые купцы мечут жребий, разыгрывают в орлянку, Лариса Огудалова (*Бесприданница*), или актриса Негина, уезжающая с богатым поклонником Великатовым, потому что она—«не героиня» и не хочет никого укорять своею добродетелью (*Таланты и поклонники*). Все эти женские образы обвеяны большою поэзией. И их одних было бы достаточно, чтобы опровергнуть, разбить вдребезги определение Островского, как «этнографа». Полную волю своему добродушному юмору Островский давал при изображении «комических старух», говоря термином театрального жаргона. Мелкие купчихи, свахи, приживалки, наушничающие ключницы, юродивые, странницы, — их в театре Островского целая кунсткамера. В таком изобилии не найдешь ни у кого другого. И в такой яркости, меткости, с таким речевым богатством. Видно, любы они были сердцу наблюдателя. И, второстепенные по значению в ходе пьесы, только аксессуары,—все эти Улиты, Анфусы Тихоновны, Глафиры Фирсовны, Домны Пантелевны и вплоть до юродствующей Манефы—драгоценней-

шие художественные украшения, часто стоющие, по артистичности выполнения, основных, так сказать, персонажей.

Вторая большая группа лиц Островского — чиновники, наблюдавшиеся одновременно и в тесном соприкосновении с купцами и дельцами и одновременно с ними вошедшие в его театр. И здесь Островский дал почти такую же богатую галлерею фигур, особливо — в пьесах поры дореформенной, с громадным разнообразием оттенков, но с бо́льшим, чем в типах купеческих, преобладанием «жанра» над психологией, с большею склонностью к обличению, однако, не затемнявшею многосторонность правдолюбца и не ожесточавшею доброго юмора. Эти последние особенности явственно выступают при сличении образов Островского с образами Гоголя, Щедрина и Сухова-Кобылина. Среди множества чиновников Островского выделяются по художетвенной законченности и выпуклости Беневоленский *(Бедная невеста)* и Юсов *(Доходное место)*. Обе фигуры изваяны рукою большого мастера. Конечно, где чиновник—там взятка, этот классический аттрибут и характернейшая черта нашей отечественной бюрократии. Русская комедия уделила взятке, этому национальному habeas corpus наизнанку, большое внимание, начиная с Капниста. Островский сделал свой богатый вклад — *Доходным ме-*

стом, где традициею взяточничества создается вся драматическая коллизия, и образом Градобоева из *Горячего сердца*, где взятка выступает в патриархальной наивности, в какой-то эпической простоте.

В пьесах позднейших Островский уже много реже возвращался к чиновникам. И с много меньшею удачею.

Порвавшись, цепь, т. - е. крепостное право, одним концом ударила по мужику, другим—по барину. Он был выбит из колеи. Проел, промотал выкупные платежи. Стал неумело приспособляться к новому общественному строю, алчно поглядывая на большие, часто—«бешенные», купеческие деньги. Эта разновидность барина, то проматывающего остатки, то бросающегося в аферы, то прихлебательствующего у нового хозяина жизни, «коммерсанта»,—сильно занимала Островского и дала богатый материал его позднейшим комедиям, вылилась в ряд типов, от Паратова (*Бесприданница*) до Мурзавецкого (*Волки и овцы*). Тут, в этой категории дворянских фигур, в противуположность фигурам чиновничьим, Островский интереснее, красочнее в своих более поздних, чем ранних пьесах, где дворянские типы по большей части бледны, заслоняются другими.

Наконец, интересная социальная группа в населении театра Островского—актеры. В трех пьесах—*Лесе, Талантах и поклон-*

никах и *Без вины виноватых*—они в центре, составляют главное содержание; в четвертой, *Бесприданнице*, актер—только эпизодическое, слегка дополняющее картину лицо. И тут Островский судил без предвзятости, изображал без односторонности и был, как везде, щедр на «сердечную теплоту». Симпатия к актеру сочеталась с ясным пониманием, тонким чувствованием, верным изображением всего того, что развивала эта профессия и ее бытовые условия. Самая значительная, по художественности, фигура — Несчастливцев из *Леса*, где типично воссоздана одна из русских актерских разновидностей, и где, при полной бытовой и психологической правде, сильно романтическое осенение. Русские актеры могли низко поклониться Островскому, поклоном двойной благодарности: он не только писал для них, дал несчетное количество точек приложения для их талантов, для их искусства,—он писал и об них. Писал, как истинный художник. И если он не щадил их в Счастливцеве, в Робинзоне (*Бесприданница*), в Шмаге, Миловзорове и Каринкиной (*Без вины виноватые*), в Смельской и Трагике (*Таланты и поклонники*); если он смело и в большой яркости и выпуклости показывал отрицательные черты русского (к слову сказать—исключительно провинциального) актерства,—то он же окружил исключи-

тельной моральной и душевной красотой другие актерские образы,—прежде всего, Геннадия Несчастливцева—и на него возложил почетную роль обличителя «леса», темных сторон быта, его сроднил в пафосе с Миллером. С тончайшим искусством, с изощренным мастерством и психологическим прозрением сочетал он в этом актерском образе свойства смешные, развившиеся в атмосфере театральных кулис и актерского бродяжничества, с чертами возвышенного душевного благородства и своеобразного рыцарства. Ни один льстящий русскому актеру не мог бы сказать о нем так лестно, как сказал строгий правдолюб—Островский. Нет такого ореола вокруг других актерских образов—Негиной, Кручининой; но и в них, в сложном сочетании с чертами, выведенными актерским бытом,—качества благородной души и чистого сердца. Верным глазом уловил Островский всю русскую актерскую оболочку, чутким ухом души расслышал то, более важное, что̀ сокрыто под этою пестрою и наивною оболочкою.

Как и в отношении многого другого, в отношении русского актерства Островский—несравнимый, никем не превзойденный изобразитель, подлинный художник. Тем должен он быть вдвойне дорог русскому актеру и всему русскому театру.

И, может быть, именно в актерских об-

разах явственнее всего выразились и художественная манера, и мироотношение Островского,—то, что уже не раз выше обозначалось, как «сердечная теплота» и приятие жизни во всей многосложности и кажущейся противоречивости ее явлений.

VI.

Островский заграницей. — «Вне драматургии». — Теоретические взгляды Островского.

Вся жизнь, все силы и смысл бытия Островского исчерпывались драматургиею. Ею он служил своему времени, и временам будущим, служил России. Послужит и человечеству, которое еще научится ценить русского драматурга и от него «умнеть», как говорил Островский про Пушкина.

До сих пор Островского знают за русскими пределами очень мало, гораздо меньше Достоевского, Толстого и Тургенева, даже меньше, чем М. Горького, Леонида Андреева или Мережковского. Вероятно, знакомству более широкому мешала своеобычность его пьес, жанровая насыщенность, скрывающая психологическую значительность; мешала и трудность передачи его речи.

Попытки переводов Островского — единичные. Одна была сделана при его жизни, в 1874 г., по советам и при содействии Тур-

генева. Но какие-то мелкие недоразумения помешали уже решеному напечатанию *Грозы* в «*Revue des deux Mondes*». Сам Островский желал познакомить Францию с *Бедной Невестой.* Перевод был почти закончен. Но и он до читателя не дошел. Только в 1889 г. Дюран-Греваллъ напечатал три пьесы. И в том же году, во время всемирной выставки, сделали попытку сыграть в одном из второстепенных театров Парижа *Грозу*. Пьеса, говорят вульгарная, провалилась, плохо сыгранная, плохо поставленная и плохо понятая и большою публикою, и театральною критикою. Жюль Леметр в недоумении разводил руками. Только Сарсэ, когда-то, в семидесятых годах, познакомившийся с *Грозою* по рукописи перевода и пришедший от пьесы в восторг, пробовал выступить на защиту ее и писал, что «будет утешен за этот постыдный вечер только в тот день, когда *Гроза* будет сыграна на большой сцене и достойным драмы образом». Он не дождался этого утешения, Париж—второй постановки, другие пьесы Островского—переводов.

Не лучше обстоит дело с переводами на другие европейские языки. Так, английская публика знает только несколько отрывков, иллюстрирующих статьи об Островском, в «*Edinburg Review*». Немецкая — знает нашего драматурга по изложениям в соответствующих главах книг Галлера и Рейнхольда

по истории русской литературы. Но час еще пробьет. Островский еще войдет в общеевропейский театр и послужит ему, как послужил нашему. Предвещанием этому может служить тот факт, что в Париже вышла, несколько лет назад, обширная монография «Островский и его театр русских нравов», написанная Ж. Патуйэ. С большою обстоятельностью, на протяжении 500 страниц, проанализированы все пьесы Островского, его типы, идеи, его «искусство», т.-е. методы изображения и драматургическая техника, его «омолаживающее» (rajeuni) влияние на сцену. Вся книга проникнута глубоким интересом и глубоким уважением к личности и творчеству Островского, которому французский автор отводит место в одном ряду с Гоголем, Достоевским, Толстым. И ставит задачею—вовлечь в этот интерес и в это уважение и французских читателей, и зрителей.

С Островского было довольно быть только драматургом. Громадна его заслуга, как такового. Вот кто не зарыл таланта в землю, дал ему яркое горение. Но изредка Островский отрывался от своего непосредственного дела для дел других, однако также непременно связанных с театром, направляемый заботой об его интересах. В короткой автобиографической записи в альбом М. И. Семевского Островский, заметив, что «в его жизни случайно играла большую

роль цифра 14» (с 14-го февраля 1847 г. стал считать себя русским писателем, 14-го января 1853 г. впервые сыграна его пьеса в театре, 14 марта 1847 г. напечатана впервые его пьеса, и т. д.),—пишет: «Памятно мне также и 14-ое ноября, день открытия Артистического Кружка, об устройстве которого так деятельно хлопотали мы с покойным Н. Г. Рубинштейном». Таково первое дело Островского вне драматургии. У Островского и работавших вместе с ним над созданием этого Кружка, возникшего в 1866 г., были широкие планы, высокие задачи: хотелось сблизить и объединить представителей всех искусств и, вместе, создать практическую школу сценического искусства, в которой могли бы вырабатываться хорошие актеры, и молодые таланты, не нашедшие еще доступа на монопольные тогда императорские театры, могли бы явить себя публике. Эти цели были в значительной мере достигнуты. Сцена Артистического кружка явилась и школою, и дополнением или коррективом Малого театра, дала ему нескольких замечательных актеров—О. О. Садовскую, М. П. Садовского, В. А. Макшеева, еще некоторых. Там же засверкал талант П. А. Стрепетовой. То была золотая пора Артистического Кружка, позднее сбившегося с верного пути.

Второе дело вне драматургии, но для драматургов—создание Общества драмати-

ческих писателей, имеющее целью охрану их авторских прав. Это дело было поставлено в России крайне ненормально, театры безданно - беспошлинно эксплоатировали труд драматурга. Автор не участвовал или участвовал в ничтожной доле в материальных выгодах от своих произведений, обогащая лишь театральные дирекции и антрепризы. Островский на себе изведал всю тяжесть и обидность такого ненормального положения. Пьесы его дали уже театрам миллионы, а он часто знал нужду, бился в ее тисках. И он, вместе с еще некоторыми, стал добиваться признания и охраны авторских прав драматурга. Как орган такой охраны, и было ими создано в 1874 г. Общество драматических писателей и оперных композиторов, понемногу, с большими усилиями, при больших трениях, сумевшее хорошо наладить и прочно поставить дело. Драматург перестал быть беззащитным, и его произведения — общею добычею. Островский вложил в это дело очень много энергии и внимания, от возникновения Общества и до своей смерти стоял во главе его, как бессменный председатель. Мечтал Островский и о том, чтобы Общество содействовало не только материальному благополучию драматургов, но и процветанию драматургии. Мечтал о создании при Обществе центральной театральной библиотеки, об образцовой сцене с класси-

ческим репертуаром, осуществляемым под руководством драматургов, о конкурсах пьес, о премиях за лучшие пьесы. Из этих предположений осуществилось лишь одно—премирование лучшей из сыгранных за театральный год пьес (Грибоедовская премия), которое производится и до сих пор.

Высоко ценя образовательное, культурное значение театра, деля взгляды Шиллера, Островский не мог не прийти к мысли о необходимости демократизации театра, о приобщении к его благу широких масс, о распространении на них «цивилизующего влияния» театра (по выражению Островского). Автор *Грозы* был одним из пионеров в этом важнейшем деле. Свои взгляды он изложил в особой докладной записке, в которой подробно обосновывал необходимость создания в Москве театра с честным, художественным, здоровым народным репертуаром. Потому что такой театр «развивает народное самопознание и воспитывает сознательную любовь к отечеству». И это же послужит «поистине наукою и для русского драматического искусства», которому нет оснований плестись на поводу у театров чужих: «русская нация еще складывается, в нее вступают свежие силы,—зачем же нам успокаиваться на зрелищах, тешащих извращенные вкусы?» Нужен широко доступный театр, демократический, с той «публикой, для ко-

торой хотят писать и *обязаны* писать народные писатели». «Драмы и комедии—для всего народа»,—таков лозунг. Сообщение массе «художественного восторга», «введение в душу чувства красоты ощущения изящества»,—такова цель. Записка получила одобрение высшей власти, и Островский занялся выработкою детального устава товарищества «Русского народного театра в Москве». Это дело Островский почитал священным долгом своим перед родиною, народом и искусством, а в частности—перед Москвою. Товарищество проектировалось на паях, с капиталом в 750 тысяч руб. Однако, осуществления проект не получил, и Москва осталась без того народного театра, о котором мечтал Островский, важность которого так ярко обрисовал и надежно обосновал в своей Записке. Но Записка осталась памятником любви Островского к театру и высокой оценки, какую он давал его миссии, его роли в деле подъема народной культуры.

Наконец, последнее дело вне драматургии, пришедшееся на самый конец жизни Островского и бывшее его последним, горячим увлечением. С осени 1885 г. он был поставлен во главе московских императорских театров, как их художественный руководитель. Он считал это счастьем, как писал Кропачеву, которое «пришло к нему под конец его трудовой жизни». Уже

удрученный годами, больной, Островский принялся за дело с юношеским увлечением. Так и зароились широкие планы— об обновлении и очищении репертуара, об улучшении постановок, о постепенном правильном пополнении труппы через создаваемую при театре образцово поставленную школу. Этому последнему делу Островский придавал особенно важное значение и свои взгляды на задачи театральной школы, на принципы, по которым она должна быть построена, изложил в Записке, сохраняющей и сейчас полный интерес и значение. Тут дана меткая оценка любительства, неспособного создавать подлинных актеров, мастеров в своем искусстве: «Артисты образуются только школой и преданием»,—пишет Островский.

Попутно излагается взгляд на существо актера,—единственное изложение теоретических взглядов Островского на так ему знакомое, близкое и любимое сценическое искусство. «Зритель только тогда получает истинное наслаждение от театра, когда он видит, что актер живет вполне и целостно жизнью того лица, которое он представляет, что у актера и форму, и самый размер внешнего выражения дает принятое им на себя и ставшее обязательным для каждого его жеста и звука обличье». «Живая правда»—таков верховный сценический закон, как его формулирует

Островский. Однако не «голую обыденную действительность» имеет в виду автор Записки о театральных школах, но «верность идеально художественному представлению действительности». Только тогда— радость и восторг. И только когда сценическое искусство на такой высоте,—театры перестают быть «большими залами, устроенными для простой и бессмысленной траты времени как зрителями, так и исполнителями».

14-го декабря (опять то же число, с ним и впрямь связаны все важнейшие моменты жизни Островского) 1885 г. Островский приехал из Петербурга в Москву для вступления в новую должность и был на вокзале радостно встречен всею труппою Малого театра, счастливою, что вместо чиновников получила она, наконец, такого руководителя. 6-го января Островский принял в свои руки художественную часть. Для репертуарного руководства организовал репертуарный совет из видных историков литературы и критиков. Повел переговоры о перестройке Малого театра, чтобы сделать его вместительнее и увеличить число дешевых мест. В интересах той же демократизации театра завел речь о постройке нового театра против Большого. Разработал проект реорганизации режиссуры Малого театра, сильно хромавшей. Сам усердно бывал на репетициях. Занялся

поисками пьес для постановки в западно-европейском репертуаре, за которым всегда внимательно следил. Мечтал о переводе Мольера. Вообще чувствовался большой прилив энергии, горячая жажда сослужить настоящую службу доверенным ему театрам, освежить их спертый воздух.

Но силы были уже на исходе. Приливы энергии сменялись тяжелым ее упадком.

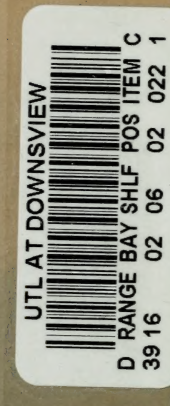
Совсем больным отвезли его в его имение Щелыково, в Кинешемском у. Через немного дней, 2-го июня 1886 г., Островский скончался. То, что было смертного в бессмертном творце Катерины и Любима Торцова, опустили в землю на сельском кладбище в Бережках, в двух верстах от Щелыкова.

По ходатайству Общества драматических писателей была разрешена и открыта всероссийская подписка на памятник великому драматургу, которому русский театр обязан так многим. Памятник и по сей день остается только предположением. Не воздана «медная хвала». Но памятник нерукотворный воздвигается и каждодневно высится все выше. Потому что — уверенно можно это сказать—дня не проходит без того, чтобы в десятках русских театров, на разных концах России, не игралась пьеса Островского, не жили, чаруя, его образы, не лилась его речь. Сейчас больше и чаще, чем когда-нибудь. И

в души все новых зрителей, все более широких масс, народа—доподлинно, льется эта речь, обогащая красотою и правдою, очищая, возвышая в восторгах настоящего художества. Таков текучий «памятник» Островскому, им же самим себе чудесно воздвигнутый.

ОГЛАВЛЕНИЕ:




UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 02 06 02 022 1